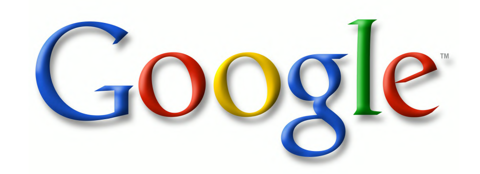








HONORÉ DAUMIER

ALS LITHOGRAPH

von

DR. KURT BERTELS

Mit 70 Abbildungen



München und Leipzig
R. Piper & Co., Verlag
1908

Klassische Illustratoren

Weitere Bände in Vorbereitung

Honoré Daumier

Frankreich vor der Julirevolution. — Napoleon war so gut wie tot. Frankreich war im Grunde froh, den kostspieligen Ruhm los zu sein.

Der General Bonaparte hatte Neues gewollt, er war voranmarschiert auf dem Wege, auf dem Frankreich am schnellsten steigen konnte, und hatte alle Welt zum Aufblick nach Paris gezwungen. Als er aber das Neue erreicht hatte, wollte er auch das Veraltete dazu haben. Das war sein Fehler. Er hatte die Möglichkeiten der gallischen Rasse überspannt, das Land war müde.

Louis hatte das Abwarten für eine Tugend gehalten. Als die Gefahr vorbei war, schlüpfte er hinter dem Kleiderrock der Heiligen Allianz hervor, äugelte vorsichtig und hupste dann vergnügt an die alten Futterplätze. Frankreichs Temperament machte eine Tanzpause. Statt der Eilmärsche der grossen Armee gab es jetzt Reden und Conferenzen, statt der napoleonischen Bulletins endlose Acten und Protokolle. Béranger sang das Spottlied vom Marquis de Carabas, und mancher Franzose war ‚plus royaliste que le Roi'.

Die Hauptkerle der chaotischen Revolution hatten die Gitter der privilegierten Menschen umgerissen. Aber das Staatsbürgertum, das dickbäuchige Resultat der Revolution, hatte doch aus angeborener Höflichkeit die entgitterten Parks der Herren nicht betreten. Die Schwarmgeister und die Habenichtse waren gut genug gewesen, die Brandfackel in das alte Staatsgebäude zu schleudern. Aber die Aufträge für den Neubau fielen dem Mittelbürger anheim, und überhaupt den gesicherten Existenzen. Grade diese Leute, die durch die Ereignisse hochgekommen waren, fürchteten irgend eine neue Revolution, die dann auf ihre Kosten neue sociale Verschiebungen hätte zur Folge haben können. Sie stützten

also die frischlackierte Legitimität der Bourbonen, um als Dank die Legalisierung ihrer jüngst ergatterten Gewinne einzuheimsen. Und so hatten sie nichts eiligeres zu tun, als sich nach unten hin abzugrenzen und das jährliche Einkommen zum Massstab aller Seelengrösse zu erheben. Die Freiheit wurde eine Staatseinrichtung, und die bald derbe bald graziöse Weisheit des achtzehnten Jahrhunderts wandelte sich in Gerissenheit und Schlaubergerei.

Früher hatte jeder Stand seine eigene Cultur gehabt, höfisch oder gelehrt, bürgerlich oder bäurisch. Jetzt begann die grosse Mischung, die zu einer Allerweltscultur führen sollte. Genau so, wie die alten Standestrachten und die Costüme der Landschaften zu verschwinden begannen, um der allgemeinen und internationalen Mode Platz zu machen. Die Kunst wurde der Tanzmeister des Volkes, das aus der Häuslichkeit des achtzehnten in die Öffentlichkeit des neunzehnten Jahrhunderts hinüberglitt. Das Bürgertum hatte aufgehört der dritte Stand zu sein. Es usurpierte die aristokratische Geste, — da entstand der Spiesser. Heute wiederum hat die Bourgeoisie ihren Bergpass überschritten, das arbeitende Volk masst sich die Geste des Bürgers an, — da haben wir den Proleten. Damals nun fühlte man überall das Heraufschleichen des kleinen Mannes in die besseren Verhältnisse, dieses Nicht-mehr-dienen und Noch-lange-nicht-befehlen-können. Das Gefühl für den Rang des königlichen Wesens verschwand aus dem Herzen der Leute, und damit ein Massstab der Auszeichnung und Ehre. Und so wurde die Bekömmlichkeit zum Wertmesser aller Leiden und Freuden. Der edle natürliche Anstand des achtzehnten Jahrhunderts wandelte sich in die erlernte Anständigkeit, die Verehrung des Edelmannes in die bürgerliche Hochachtung. Grade weil es jetzt keine Stände mehr gab, wurden die Standesunterschiede empfindlicher als je. Früher — war die Vergleichsmöglichkeit von Herr und Volk gar nicht in Betracht gekommen. Jetzt — wurde die Vergleichsunmöglichkeit mit Nachdruck betont. Der Salonpöbel entstand, der die Aufmachung einer aristokratischen Lebenshaltung erstrebte, ohne doch das sachliche Bedürfnis danach zu empfinden und in der bürgerlichen Enge den Spielraum für vornehme Passionen zu haben. Man erfand zum Beispiel die gute Stube, die kein Mensch nötig hatte. Nicht das ‚Haben‘, sondern das ‚Auch-haben‘ wurde begehrt. Und so kam es, dass der unnütze Luxus den gesunden Comfort weit überholte. Womit

ungefähr die schäbigste Erscheinung des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnet ist. Der Instinct für das Notwendige war eben verloren.

In Deutschland kennzeichnet man die Zeit um 1820 mit Vorliebe durch Romantik und Biedermeierei. Die Romantiker waren teils beschaulicher Natur, dann apothekerten sie mit dem Schlaftrunk der Phantasie, der ein schöneres, restlos ausgeglichenes Traumleben verschaffen, und das bewegte Leid der Einzelseele in der ewig ruhenden Weltseele auflösen sollte. Teils waren sie abenteuerlich aufgelegt, dann begeisterten sie sich etwa für die Freiheitskämpfe der Griechen und Polen. Aber die Begeisterung für Dinge, die einen nichts angehen, ist Schwärmerei, und Schwärmerei ist eine Abart von Schwäche. Die Biedermeier, die sich von dem holden Wahnsinn fern hielten, waren wohl kräftige Leute, mit einem Einschlag ländlichen, fast idyllischen Wesens. Aber die Biedermeierei war keine allgemein - europäische Erscheinung.

Grade in den Städten, die jetzt so schnell zu wachsen begannen, und besonders in Frankreich, drängten die Schöntuer und Besserwisser sich vor. Das Spiessertum bemächtigte sich der Beamtenposten und gründete die Staatsmoral auf Anteilscheine. Seine wichtigste Erfindung war später die Polizei.

Die Zeit ist langweilig, weil sie keine herzhaften Ideale hatte, weil sie keinen festen Willen hatte, der zu bestimmten Taten drängt. Wohl waren Künstler da — nichts ist bewundernswerter bei den Franzosen als die tausendjährige Continuität ihrer Kunst — aber diese wenigen Grossen waren ohne Einfluss auf den Herzschlag ihrer Zeit.

Die köstliche Erotik des Schlenderlebens, die wie eine goldgesäumte Wolke voller Amoretten über der Kunst des Rokoko schwebt, war im Empire, das auf seinen Ruf sehr bedacht war, verloren gegangen. Das Empire huldigte den Frauen mit einem Aufwand von Feierlichkeit, den die Dämchen des muntern Rokoko als Zeitverlust verspottet hätten. Die Frau war eben nicht mehr schlankweg das Venerabile. Aber der Klassicismus, mit seinen repraesentativen Ideen, war doch nur eine politische Mode. Es gab keine geborenen Klassicisten. Die napoleonische Malerei hatte kein Kielwasser. Ihr fehlte das Specifische der künstelrischen Erregung. Das Empire brauchte Pomp und gab ihn den Künstlern in Auftrag. Die darauf folgende Reaction brauchte überhaupt keine Leidenschaften, also auch keine Kunst. Sie gab keine An-

regung, und so wurde die Malerei unabhängig. Die Horde der Bedarfskünstler hatte sich allerdings die Etikette des Imperiums zu eigen gemacht, und schlug Capital daraus, indem sie sie in kleinen Mengen den kleinen Leuten verzapfte.

Ein gut Teil Kunst schwenkte jetzt ab in die Journalistik, verbrüderte sich mit der politischen und literarischen Redaction des öffentlichen Lebens und gründete mit dieser zusammen die illustrierten Witzblätter und Zeitschriften. Die Tatsachenberichte der alten Chronisten mit ihrer Wucht und Ruhe, mit ihren moralischen Anmerkungen und weltordnenden Zusammenfassungen waren im achtzehnten Jahrhundert durch witzige Briefe, durch Tagebücher und Memoiren verdrängt worden. Aus der Mär war die Anekdote geworden. Jetzt raffte man sich zum Rapport auf. Die Erfindung des Buchdrucks hatte ein literarisches Publikum geschaffen, die ‚Zeitung' schuf seit der grossen Revolution ein politisches Publikum. Und zu derselben Zeit, als aus den Stilformen der alten Flugschriften und Pamphlete die Formen des Leitartikels und des Feuilletons sich bildeten, schufen französische und englische Zeichner aus den alten Sitten- und Costümbildern die politische Karikatur und die actuelle Illustration. Es ist bezeichnend, dass die französischen Worte für Tracht (Costume) und Sitte (Coutume) gleichen Ursprungs sind. Man malte jetzt mehr die Mode als die Gebärde der Zeit.

Der Geist des neunzehnten Jahrhunderts fing an sich auszubreiten, und damit eine neue Art Witz, eine neue Art der Tageseinteilung und Unterhaltung.

Der Witz des achtzehnten Jahrhunderts schlummerte als ein Bonmot in goldener Tabacksdose, oder sprang als ein Aperçu aus krystallnem Flacon. Er schmiegte sich in seidene Hemdfalten oder blinzelte schelmisch aus durchbrochenen Dessous. Er schaukelte sich auf der Spitze eines gestickten Pantöffelchens, oder zitterte auf der Spitze des Degens. Aber der Witz des neuen, neunzehnten Jahrhunderts stak in der Rocktasche, in der Actenmappe, in der Pfefferbüchse. England gab jetzt den Ton an,. in der Kunst, in der Demokratie und in der Mode. Der Incroyable, die Merveilleuse wurden durch den Dandy verdrängt. Die Engländer hatten zwei Vorbilder gehabt: den Ulk der holländischen Genremalerei, die aus dem grossartig-Derben ins kleinlich-Plumpe entgleist war, und diejenigen Werke der galanten Franzosen, die ins Obscöne und Burleske hinuntergerutscht waren. Aus diesen Quellen und aus

ihrer eignen Pfefferseele schöpfend, hatten sie eine politische und sociale Karikatur geschaffen. So ergiebig, wie sie nur bei dem Volk der strengen und gerechten Demokratie, und so täppisch, wie sie nur eben in dem Lande möglich sein konnte, wo das Boxen den Gipfel der Grazie, und das Frommsein den Gipfel der Geschäftsklugheit bedeutet, und wo die Zeit Geld ist und mehr garnichts. Englands illustrative Kunstübung kam im Durchschnitt allerdings über die Parterre-Akrobatik nicht hinaus. Das witzig-Frivole wurde lasterhaft, die Ironie zur Spassmacherei und zur Grimasse. Der Gorillastil des Rowlandson stellt in der Tat einen Record auf.

Und diese traurigen Engländer kamen in der Reactionszeit auf den Continent herüber und verdarben den Geschmack. Wohl wirkten in der französischen illustrativen Zeichnung das Proportionsgefühl des Rokoko und die römische Geste des Empire fort. Aber auf dem bürgerlichen Fundament wurde daraus die Schablone des Modejournals. Pierrot war tot, der englische Clown grinste triumphierend und gab sein Gastspiel in den Pariser Werkstätten.

Caricature und Charivari. — In diesem Paris war Honoré Daumier aufgewachsen. Er war 1808 in Marseille als Sohn eines Glasermeisters geboren worden. Dieser gute Glaser machte auch Verse. In einem Anfall von Grössenwahn — etwa 1815 — siedelte er nach Paris über, um unsterblich zu werden. Stattdessen kam er bald auf den Hund. Und so hatte denn der Sohn eine harte Jugend. Er wurde Laufbursch bei einem Advocaten, dann Buchhändler. Aber er war auf das Zeichnen versessen, gewann einen Professor, der seine Versuche sah, als Fürsprech, und man liess ihn schliesslich gewähren. Ramelet brachte ihm das Handwerk der Lithographie bei, und in dem Atelier von Boudin, lieber noch im Museum des Louvre vor den Werken der Antike und der grossen Meister, machte er seine Studien. Er zeichnete Notentitel und derlei kleines Zeug auf Bestellung, verkaufte auch manche Lithographie an Kunstverleger, führte ein Zigeunerleben mit Kameraden, schlug sich durch. In denselben Jahren, in denen der alte Goya in Paris seine letzten Sachen schuf, Lithographien und Studien dazu, machte Daumier dort die ersten Versuche in dieser Kunst.

Mit Daumier war in Paris eine neue Generation heraufgekommen. 1830 war von denen, die bewusst die grosse Revolution mitgemacht hatten, nur ein Häuflein betagter Leute übrig. Aber

es gab wieder junge Feuerköpfe. Der Hang zu grossen Ereignissen, das Bewusstsein, an ihnen mitwirken zu können, dieses Majestätsgefühl des Volkes, das durch die grosse Revolution geweckt, und durch das Empire verstärkt worden war, zeigte sich wieder lebendig. Frankreichs Cultur ist mit erstaunlicher Elasticität immer neuer Höhepunkte fähig. Paris ist der Mutterschoss politischer Überraschungen.

Karl X, der als Graf von Artois die jeunesse dorée bei ihren tollsten Streichen geführt hatte, war als König erst streng, dann völlig starr geworden. Er wollte dem Lande eine Askese aufzwingen, die in Frankreich noch weniger am Platz war als sonstwo. Schliesslich ging er daran, das Wahlrecht einzuschränken und die Pressfreiheit zu vernichten. Das war zu viel. Der Liberalismus schlug los, und die Julirevolution von 1830 entfernte die Bourbonen. Damals war Liberalismus noch nicht der Korkenbrand der politischen Limonade. Die liberale Gesinnung war damals mit einem radicalen Charakter verbunden. Aber das Capital fürchtete sich vor republikanischen Abenteuern. Die Monarchie gab die sicherste Gewähr für die Seelenruhe des Geldsacks. Und so wurde Louis-Philippe von Orléans König der Franzosen.

Anfangs gewann er sich zwar die Herzen durch sein demokratisches Auftreten. Man nannte ihn ‚Roi citoyen', was eigentlich nicht Bürgerkönig heisst, sondern ‚unser Mitbürger, der König'. Aber schon nach wenigen Monaten pfiff er auf die Verfassung, machte aus der Regierung ein Börsengeschäft, und hielt das Land für eine wohlschmeckende Pastete.

Gegen diesen Bürgerkönig zog nun ein Mann zu Felde, dessen Trotz und Witz es getrost mit den Regierungsmännern und ihren Mitläufern aufnehmen konnte. Charles Philipon gründete zwei Zeitschriften, im November 1830 die Caricature als Wochenschrift, im Dezember 1832 den Charivari als illustrierte Tageszeitung. Die Caricature war ausschliesslich dazu bestimmt, das Bürgerkönigtum in den wohlhabenden Kreisen durch Kritik und Satire unmöglich zu machen. Der mildere Charivari, der auch aus jedem Tagesereignis Bild oder Zerrbild herausholte, sollte die grossen Massen aufklären und in Harnisch bringen. Philipon war ein grossartiger Betriebsdirector, der alle zeichnenden Temperamente wie eine Räuberbande um sich scharte. Er zeichnete selbst mit der Flottigkeit des Draufgängers und Dilettanten. Und oft brauste er mit einem Schlachtplan in seinen Künstlerstab

2. Masken des Jahres 1831

hinein, entrollte die Idee eines satirischen Blattes und wies einen Mitarbeiter an, den Entwurf auszuführen. Dieser Philipon sah ein paar Lithographien von Daumier, und verband sich den jungen Mann sofort als Mitarbeiter. Das war 1831. Damals schrieb Börne seine politischen Briefe aus Paris, und Chopin und Heine kamen in demselben Jahre dorthin.

Die Karikatur wurde eine Waffe der demokratischen Idee, eine Dusche für die Schlafmützen, ein treffliches Mittel um zwischen Mann und Memme zu unterscheiden. Das ist der Ketzergeist unserer Tage, der die Vollmachten des Büttels verlacht, der die Creditbillete der Sittlichkeit in Fetzen reisst, und sich auflehnt gegen die Muckerei der Neunmalgerechten.

Philipon war viel mehr radical als national, wie alle Politiker, die von der Volkswirtschaft nichts verstehen. So verstiegen sich die Karikaturen seiner Blätter nicht selten zu völliger Verkennung, Entstellung, ja Fälschung der Charaktere. Es waren eben Brandreden, Maueranschläge, Radauscenen einer radicalen Partei gegen den politischen Gegner, der durch seine Politik des vollen Bauches allerdings Raserei hervorrufen musste. Wer grossen Dingen gerecht werden will, wird immer kleinen Leuten Unrecht tun.

Die technische Grundlage für den Illustrationsbetrieb der Tageszeitung bildete das Verfahren des Steindrucks, das eine schnelle und billige Vervielfältigung ermöglichte. Die Lithographie war mit dem Kupferdruck im letzten Jahrzehnt überhaupt in harten Wettbewerb getreten. Ein gut Teil der neuen Art toniger Flächenbehandlung war dem Verfahren der Kreidelithographie zuzuschreiben, die sich zur Federlithographie etwa verhält wie Aquatinta zur Radierung. Nur daß die Kreidezeichnung auf Stein viel leichter und reicher die Abstufungen des Lichts herausbringt, als die Arbeit mit dem Pinsel auf der Kupferplatte.

Balzac und Béranger unterstützten Philipon, Grandville, Monnier, Traviès zeichneten für ihn, denen sich dann Daumier und späterhin Gavarni zugesellten. Daumier war der Einzige, der nach unbeholfenen Anfängen seine Blätter zu einer Vollendung brachte, neben der die Sachen der anderen nur ein ärmliches cultur- oder costümgeschichtliches Interesse haben.

Ein Fehler, den zunächst fast alle machten, war das Zusammenbringen verschiedener Arten der zeichnerischen Vereinfachung auf demselben Blatt. Es wirkt peinlich, wenn malerische Einzelheiten in eine durchaus nicht malerische Gesamtheit gestellt



3. Ein Abgeordneter (Terracotta)

werden, plastische Figuren in eine raumlose Umgebung. Die schlimmste Steigerung ist dann, dass die Figuren einfach auf das weisse Papier gesetzt und vielleicht noch angemalt werden. Was herauskommt, ist der Bilderbogen. Und was am meisten verstimmt, ist der gegenständliche oder gar nur begriffliche Zusammenhang von Dingen, die künstlerisch völlig zusammenhangslos sind. Grandville mit seinen kribbligen Figuren hat in diesem Sinne viel verschuldet, und für manches verfehlte Blatt des jungen Daumier muß man seinen Einfluß verantwortlich machen. Nur von Charlet, der sich durch ehrliche Arbeit und durch eine zwar hausbackene, aber doch künstlerisch erwogene Composition auszeichnet, scheint Daumier Wertvolles gelernt zu haben. Daumier hat übrigens einige Blätter mit dem Pseudonym Rogelin gezeichnet.

Die wutentbrannte Censur suchte natürlich Philipon und seine Leute zu schröpfen, wo es nur ging. In einem einzigen Jahr allein gab es ein halbes Hundert Processe. Stiegen dann die Geldstrafen ins Unerschwingliche, so wurde gesammelt, und mancher arme Teufel griff gern in die Tasche. Der ungestüme Daumier flog bald für sechs Monate ins Gefängnis. Und zwar wegen eines

Blattes mit dem Titel ‚Gargantua'. Uns interessiert das Blatt nur als Merkwürdigkeit. Die Mache ist kunstlos, die Erfindung gegenständlich und begrifflich.



4. Der Abgeordnete Lameth (Terracotta)

Die Formung des Menschen. — Der erste echte Daumier sind die ‚Masken von 1831', ein Blatt mit fünfzehn Porträts in Form antiker Theatermasken. Noch ist manches Zufällige in den Mienen, und das Schema unterdrückt viele Unterschiede. Dennoch wird hier zuerst die Physiognomie gebildet, im Gegensatz zur Visage, das Gepräge der Seele im Gegensatz zum Gesicht. Daumiers Psychologie gibt nur das, was sich ungezwungen sichtlich äussert. Er hetzt nicht die Gedanken der Menschen an die Oberfläche. Er sucht die Runen, die Schicksal und Seele in das Antlitz graben.

Im Zusammenhang mit den ‚Masken' war Daumier auf einen Kunstgriff gekommen, der nun schnell und sicher zur Feststellung seines eigenen Stiles führte. Er beobachtete in den Kammersitzungen die Minister und Deputierten, die er bilden wollte, und formte dann aus dem Gedächtnis kleine Tonfiguren. Und diese

plastischen Modelle mit ihrer rohen Raumerfüllung, mit ihren sculpturalen Vereinfachungen, mit all den übertriebenen Wölbungen oder Buchten, benutzte er dann als Naturvorlage für seine Litho-



CH. DE LAM...

5. Der Abgeordnete Lameth

graphien. Von diesen Sculpturen, die von Daumier sogar angemalt wurden, sind 34 erhalten.

Viele der Dargestellten sind aus den ‚Masken' bekannt. Nur dass der zufällige Herr So-und-So zum Repraesentanten der So-und-Sos geworden ist. Die Personalbeschreibung geht nicht auf den Durchschnittscharakter, sondern auf das Merkmal der Rasse. Und Rasse heisst hier das Verbundensein von Aussehen und Eigenschaft, Antlitz und Seele. Die Rasse prägt das Un-

widerrufliche und Niewiederkehrende dieser Sculpturen, die darum nicht nur Menschen, Einzelwesen, Personen bedeuten, sondern einen Menschenschlag, eine Generation, ein Glied in der Abfolge der Geschlechter. Wir fühlen noch das zeitliche Nahestehen dieser



6. Der Advocat Dupin (Terracotta)

Generation. Ihr schrulliges Äussere ist uns noch geläufig. Wir müssen sie mit früheren Typen vergleichen, um ihre unerhörte Neuheit zu erkennen.

Könige und Märtyrer der romanischen, Teufel und Madonnen der gotischen Zeit, florentinische Nobili und fränkische Patrizier, Granden des Velazquez, Cavaliere des Watteau, Stadtväter des Frans Hals, Fragonards Maîtressen, Géricaults Offiziere, Daumiers Bürger. In solchem Atemzuge geht es durch die Weltgeschichte. Die Rasse entscheidet über die Rolle im Leben, der Typ entscheidet das Schicksal der Generation, und nur das Ausserordentliche wird überliefert.

Fürchterlich sind die Schädelformen dieser bürgerlichen Paladine. Zerknetet, zermürbt, erschüttert. Fliehende Stirnen, oder steilaufsteigende, überhöhte. Das Hakige und Pyramidale, oder Wulstige und Schrumplige der Nasen, mit den klaffenden Naslöchern. Das Vorspringen oder Zurückzeppen des Kinns. Das

Borstige oder Gestriegelte der Haarschöpfe und Perücken. Zwinkern, Glotzen, Starren der Augen. Kneifen oder Aufwerfen der Lippen. Das fletschende Gebiss oder der zahnlose Kiefer. Die Runzeln, Rillen, Gruben in der Haut.



7. Der Advocat Dupin

Diese zerklüfteten Sculpturen dienten dann als Vorlagen für die Lithographie. Zunächst für einige Büsten in der Caricature, später für den ‚Ventre Législatif'.

Der Deputierte Lameth sieht aus wie ein Verbrecher, mit dem geduckten Blick und der übergestülpten Perücke. Ehemals

war er ein Republikaner. Aber er ist abtrünnig geworden, ein Überläufer, ein Verräter. Der Advocat Dupin mit der Brille, die die Augen so scheintot macht, reisst das Maul auf zu einem



SOU...

8. Der Marschall Soult

forensischen Gebrüll. Der Marschall Soult denkt nach, denkt mit allen Ecken seines Schädels, mit aller Gewalt des Stirnrunzelns, und mit der ganzen Erfolglosigkeit eines steinernen Gehirns. Persil, der Oberstaatsanwalt, zeigt ein starres Profil. Wie ein Grossinquisitor, wie ein kalter Mörder übt er seine menschenfressende Gerechtigkeit, und sein ‚pereat mundus‘ wird nicht mal durch ein ‚fiat justitia‘ entschuldigt. Den Spitznamen ‚Père Scie‘ hatte er wegen seiner schnarrenden Stimme.

Eng an diese Büsten schliesst sich eine Reihe von Porträts in voller Figur. Das Physiognomische der Büsten wird hier auf die Figuren, auf Haltung und Kleidung erweitert. Die Miene



9. Der Oberstaatsanwalt Persil

der Gesichter findet ein Seitenstück in dem Faltenwurf von Rock und Hose, in dem Drum-und-Dran der Vatermörder und Cravatten, Uhrketten und Brillen.

Die Kleider sind Milieu, sind eine Art Bindeglied zwischen Mensch und Welt.

Im Altertum sind die Menschen umhüllt, gegürtet und bekränzt, im Mittelalter gekrönt, gepanzert, im sechzehnten Jahrhundert prächtig bekleidet, behängt, beladen, im achtzehnten geschnürt, geputzt und gepudert. Daumiers Bürger sind in ihren Kleidern geboren, sind in ihren Mänteln zu Hause, stecken drin in ihren Halsbinden, wohnen förmlich in ihren Westen. Hüte und Regenschirme sind Dächer. Diesen Fracks soll man die gute Familie ansehen, oder das Bankguthaben, oder das nicht-Vorbestraftsein. Diese Menschen haben das Angesehen-sein erfunden.

Da sind die Deputierten Podenas, Fulchiron, Harlé père. — ‚Pot de Naz' steht breit da wie ein Standbild, von einem Schlafrock umwallt, das Haar in die Höhe gebürstet. Die vielen Falten der Weste laufen dem breiten Munde parallel. Er hat das Concept einer Rede in der Hand, seine Argumente sind so wenig umzuschmeissen wie er selber. — ‚Fulchir' steht im Profil da, die Arme übereinandergeschlagen, sodass man die Hände nicht sieht. Stirn und Nase verlaufen schnabelförmig, in einer höckerigen fast horizontalen Linie. Wie ein Raubvogel aus den Cordilleren sieht er aus, wie ein letzter Geier einer ausgestorbenen Gattung, der hinwegblickt über Jahrtausende. — ‚Arlépaire', der alte Herr mit den kurzen Beinen, hat den Stockschnupfen. Er ist stehen geblieben und hat ein buntes Taschentuch herausgezogen, gross wie ein Laken. Sein weisses Haar kriegt alle mildernden Umstände bewilligt. — Da sind die Minister d'Argout und Barthe. ‚D'Argo', der Censor, ist mit Rock, Hose, Weste verwachsen. In gebogener Pose steht er, einen Schritt zurücktretend, wie ein Denker, der boxen möchte. Die lange Nase stürzt ab, die Aufschläge des Rockes stürzen ab und verdecken die Arme, der Rockkragen liegt wie ein Wulst um die Schultern. — Barthe ist ein Griesgram mit der Actenmappe, der seine paar Haarsträhnen vom hintersten Wirbel nach vorn gekämmt hat. — Die runde Nase des Polizeipraefecten Delessert sitzt zwischen den Augen, seine Oberlippe ist gross wie eine Wand, von den angeklebten Haarbüscheln ist ein widerspänstiger hinten umgeknickt und steht weit ab vom Schädel. — Der Bankier Odier ist eine Schreiberseele, ein klappriges Männchen, das den Hut tief abnimmt, und seine Wertpapiere unterm Arm verwahrt. — Doctor Prunelle, der Bürgermeister von Lyon, kann kaum seinen Frack zuknöpfen,

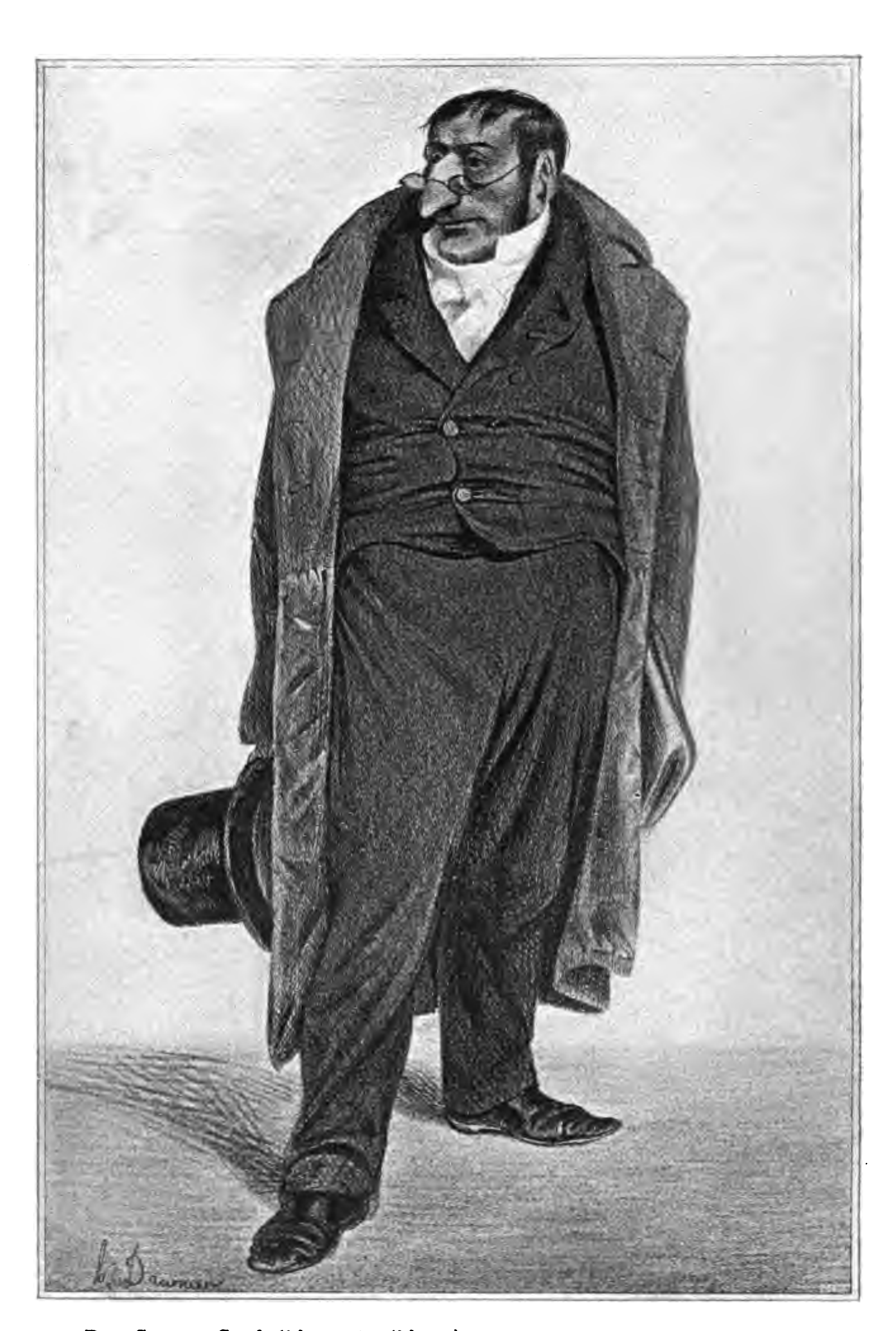


10. **Herr Podenas (Pot de Naz)**





11. Herr Harlé père (Arlépaire)



12. Der Censor Graf d'Argout (d'Argo)



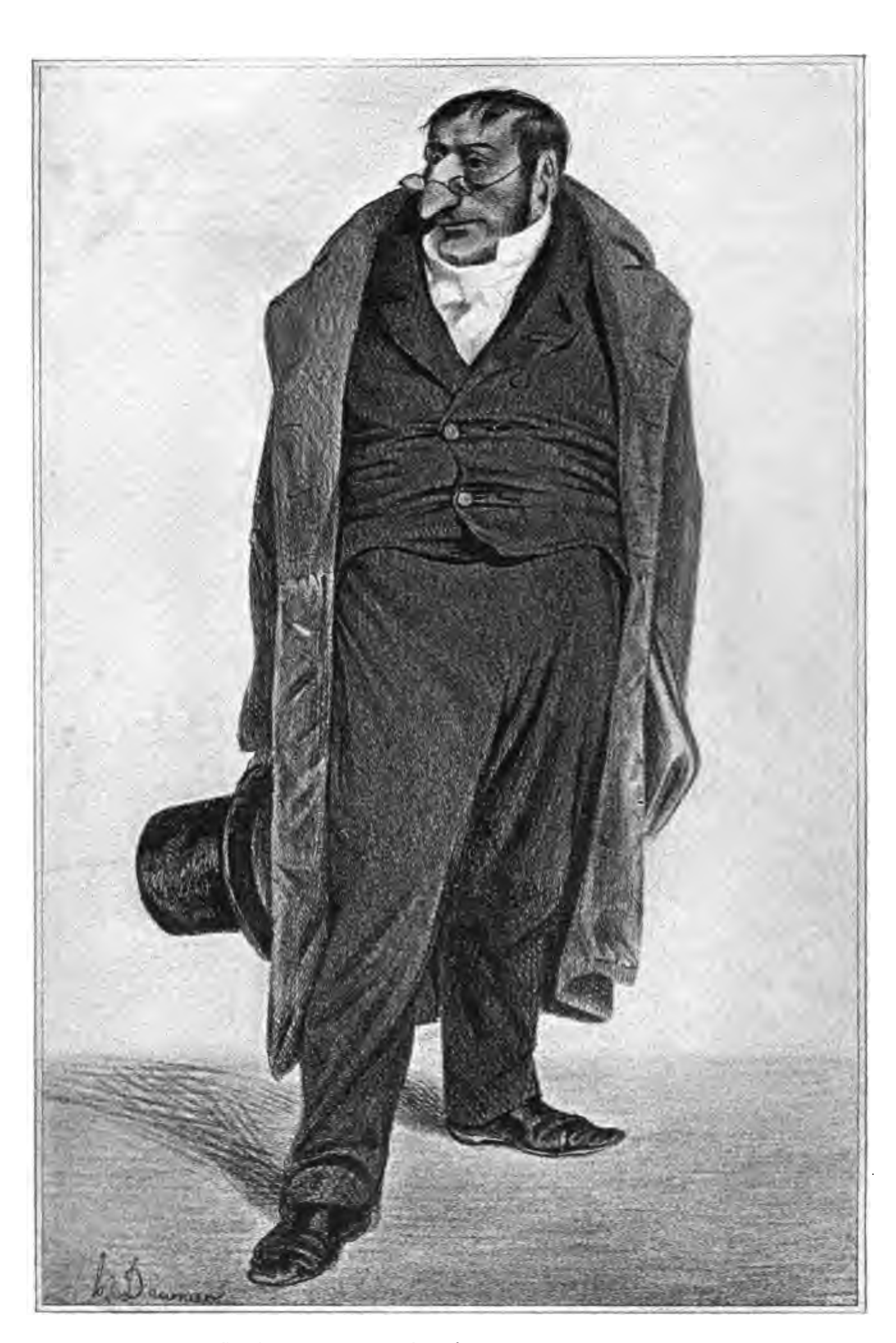
13. Herr Royer-Collard (Royer-Col)



14. Herr Guizot (Guiz)



11. Herr Harlé père (Arlépaire)



12. Der Censor Graf d'Argout (d'Argo)



13. Herr Royer-Collard (Royer-Col)



14. Herr Guizot (Guiz)

und seine wüste Mähne fällt ihm ins Gesicht. Er ist noch nicht so alt wie die anderen. — Herr Viennet, der Dichter, hat die Hände in den Hosentaschen. Er schlenkert mit den faltigen Rockschössen und kommt, die Nase voran, gradaus dahergetänzelt. — Und dann diese alten Stutzer und Gecken. Der unglückselige General Sebastiani mit den Vatermördern schleicht mit schlappem Pathos vorbei, wie eine wandelnde Niederlage. — Der Redacteur Etienne steckt nur den Daumen in die Hosentasche und freut sich über sein Lorgnon am breiten Bande. — Der ärgste Stutzer aber ist Herr Kératry, mit der geschlitzten hellen Hose, den weissen Strümpfen, dem zierlichen Schuh. Mit grinsender Verbindlichkeit grüsst er, neigt sich, beteuert seine Freude, hebt die Hand an die Brust. Seine Zähne lachen, die Naslöcher lachen, die Brille lacht, die weissen Strümpfe lachen. — Und als Gegenpart Herr Royer-Collard. Knickebeinig steht er, mit viel zu kurzen Hosen, wie ein Dorfschreiber, die Achseln hochgezuckt, die Hände in die Ärmel zurückgezogen. — Am besten kommt noch der Minister Guizot davon. Der war zwar ein hausbackener Doctrinär, aber doch ein ehrlicher Mensch, der sich an alle Stuhllehnen der guten Sitte klammerte. Herr Guizot sitzt auf einer Bank, krumm, schief und traurig. Der grosse Jammer ist ihm auf die Nerven gefallen.

All diese Patrone des Vaterlandes wurden dann zusammengefasst in dem grossen Blatt ‚Der gesetzgebende Bauch', einem Massenaufgebot von Schmerbäuchen, einer Apotheose des Stumpfsinns und der Altersschwäche. Philipon hatte ein neues Unternehmen ins Leben gerufen, die ‚Association mensuelle lithographique' aus deren Erträgnissen die Geldstrafen bezahlt werden sollten, die der Caricature aufgebrummt wurden. Zu diesen Blättern in grossem Format, die besonders sorgfältig gedruckt wurden, hat Daumier fünf beigetragen, die bis auf eines als seine Hauptwerke zu gelten haben.

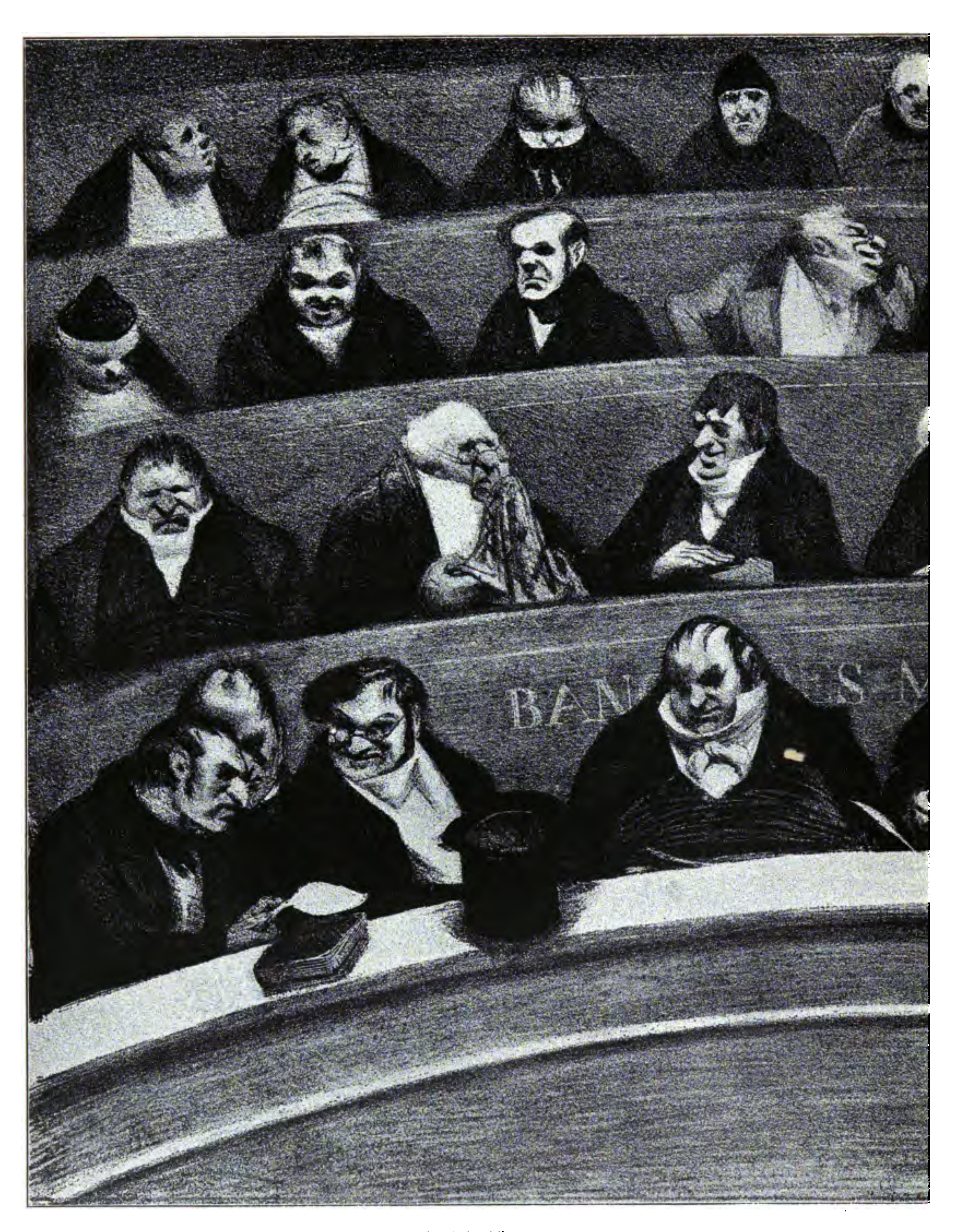
Der ‚Ventre Législatif' erschien im Jahre 1834. In vier Bankreihen baut sich das Amphitheater der Kammer auf. In steifer Curve breiten sich die Pultborde durch das Bild. Drei Dutzend Greise sitzen da, in unergründliches Grübeln versunken. Auf der untersten Reihe die Minister, man erkennt Guizot, d' Argout, der Kleine hinter dem Cylinderhut ist Thiers. Vorn steht der Maire von Lyon mit der wüsten Mähne. In der zweiten Reihe sitzen Podenas, Harlé père und Royer-Collard nebeneinander, Odier folgt,

dieser Inbegriff alles Subalternen, und am Ende Delessert, dessen Oberlippe gross ist wie eine Wand. In der dritten Reihe erzählt Kératry mit beteuernder Gebärde einen Klatsch. Und so türmt und breitet sich die ganze Bande. Man möchte eine Einteilung machen wie in der Naturgeschichte, in Dickhäuter, Wiederkäuer, Faultiere, Schnabeltiere. Aber die Klassen sind nicht auseinander zuhalten. — Man schwatzt, man räkelt sich, nimmt eine Prise, schlägt die Zeit tot ohne sich zu rühren. Das Oberlicht fällt in dieses Grab des Geistes, holt sich die Schädel heraus, lässt sie in Dämmer versinken. Das waren die Pairs und Paladine von Frankreich.

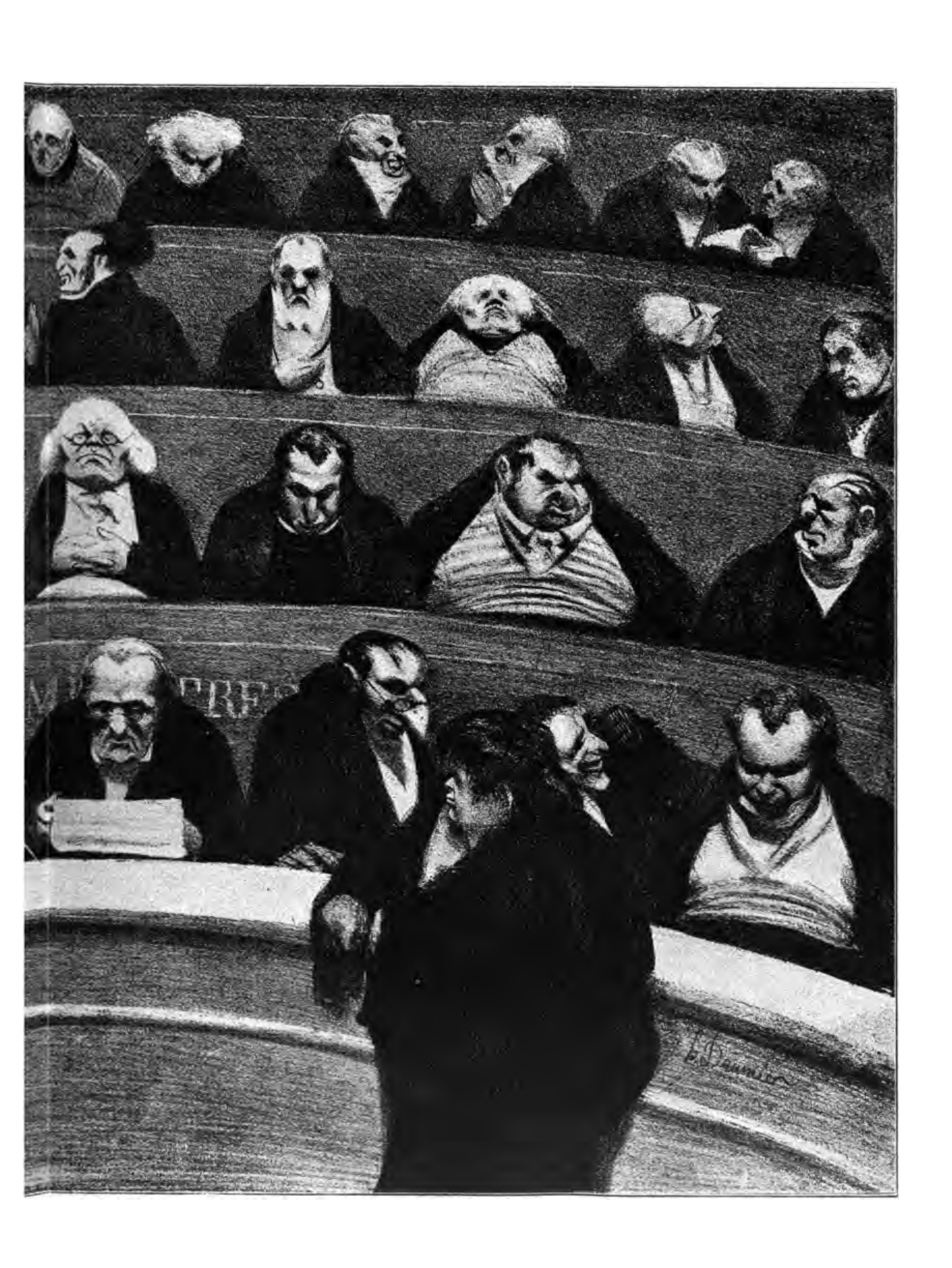
Aus dieser trüben Gesellschaft wölbt sich die Figur Louis-Philippes hervor. Der Unheld, der das ‚juste mieieu' erfunden. Der Börsenpfaffe, der den Kuhhandel sanctioniert hat. Dieser König aus Bauch und Backenknochen. Daumier gibt zwei Porträts von ihm auf einem Blatt, die an das lustige und traurige Ferkel erinnern. Wie ein Gastwirt vierter Güte sieht er aus: so — wenn das Geschäft flott geht, so — wenn es pleite macht. Diese Porträts sind grausam in ihrem vollendeten Wahrschein, in ihrer tödlichen Treue. Ein massloser Cylinderhut, ein massloser Regenschirm, das waren die Attribute des Königs, der nicht beim Volk, sondern beim Pöbel um Popularität sich bemühte. Der breitausladende Backenbart und der hohe spitze Haarschopf gaben dem Kopf des Königs eine fatale Ähnlichkeit mit einer Birne. Für die Witzbolde war das ein gefundenes Fressen. ‚Roi poire' wurde ein Schlagwort. Und die Pariser Buben malten die Birne an jede Wand. Auch Daumier hat die beliebte Frucht verwendet, die auch in den ‚Masken von 1831' den König repräsentiert. Aber die stärkste Wirkung geht doch von den Blättern aus, in denen natürliche Formen und menschenmögliche Scenen gemeisselt werden.

Louis-Philippe tritt an das Bett eines sterbenden Gefangenen, fühlt ihm den Puls, freut sich, einen Gegner los zu werden. Oder, als Gipsgötze mit wackelndem Kopf, wird er auf hocherhobener Trage von den Hurrapatrioten davongeschleppt. — Er reitet auf einem Klepper über Land. Da liegen nackte Leichname herum, und die Geier fliegen und finden ihre Beute. — Oder auf einem Thronsessel, unter dem Kanonen hervordrohen, schläft er, völlig zusammengesunken, — fast nur Hut und Hose. —

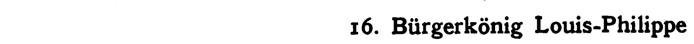
Hier hat ein kräftiger Bursche Louis-Philippe in die Buchdruckerpresse gesetzt und dreht die Kurbel, um den Hilflosen zu



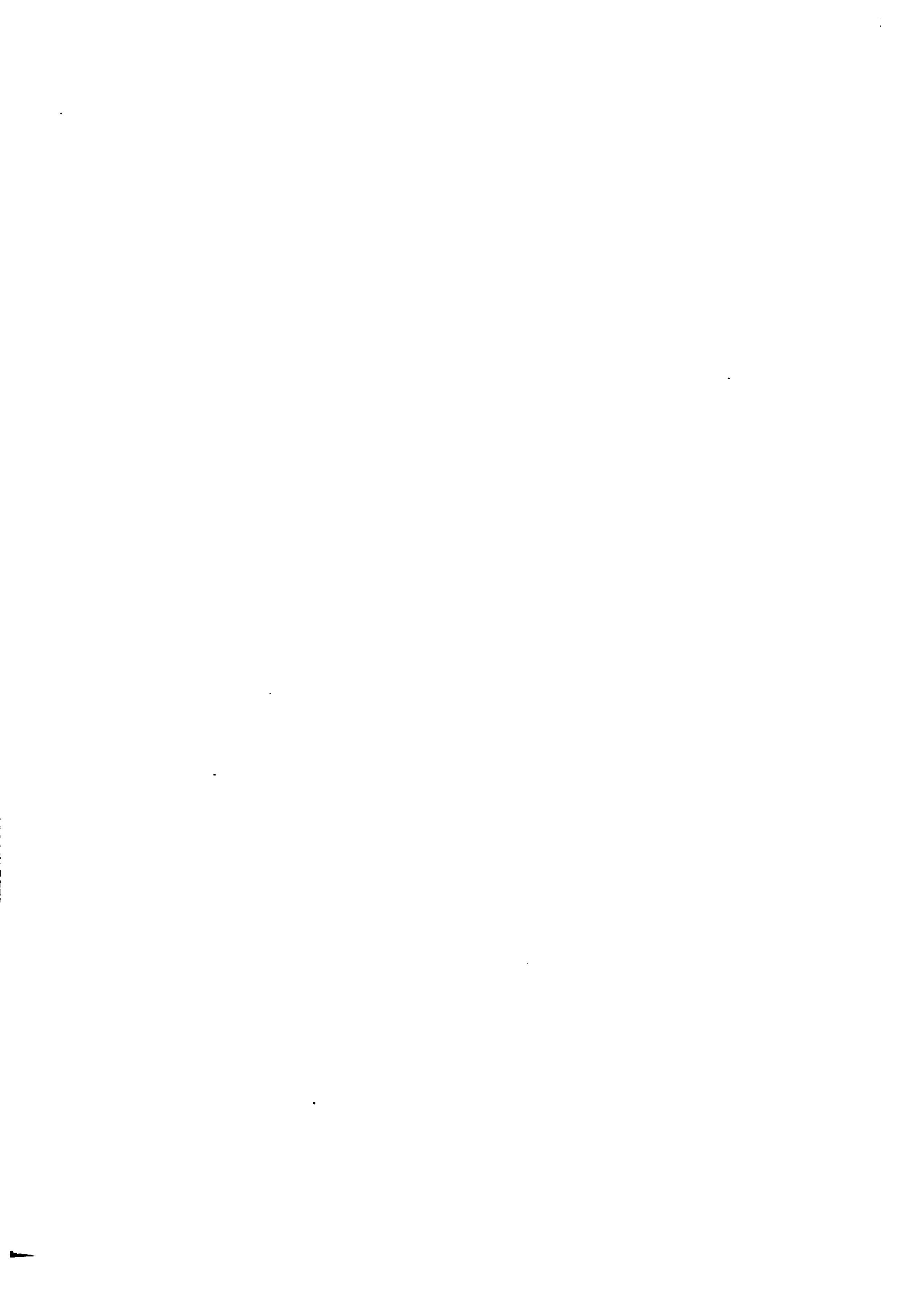
15. Der gesetzgebende Bauch (Le ventre législatif)







16. Bürgerkönig Louis-Philippe





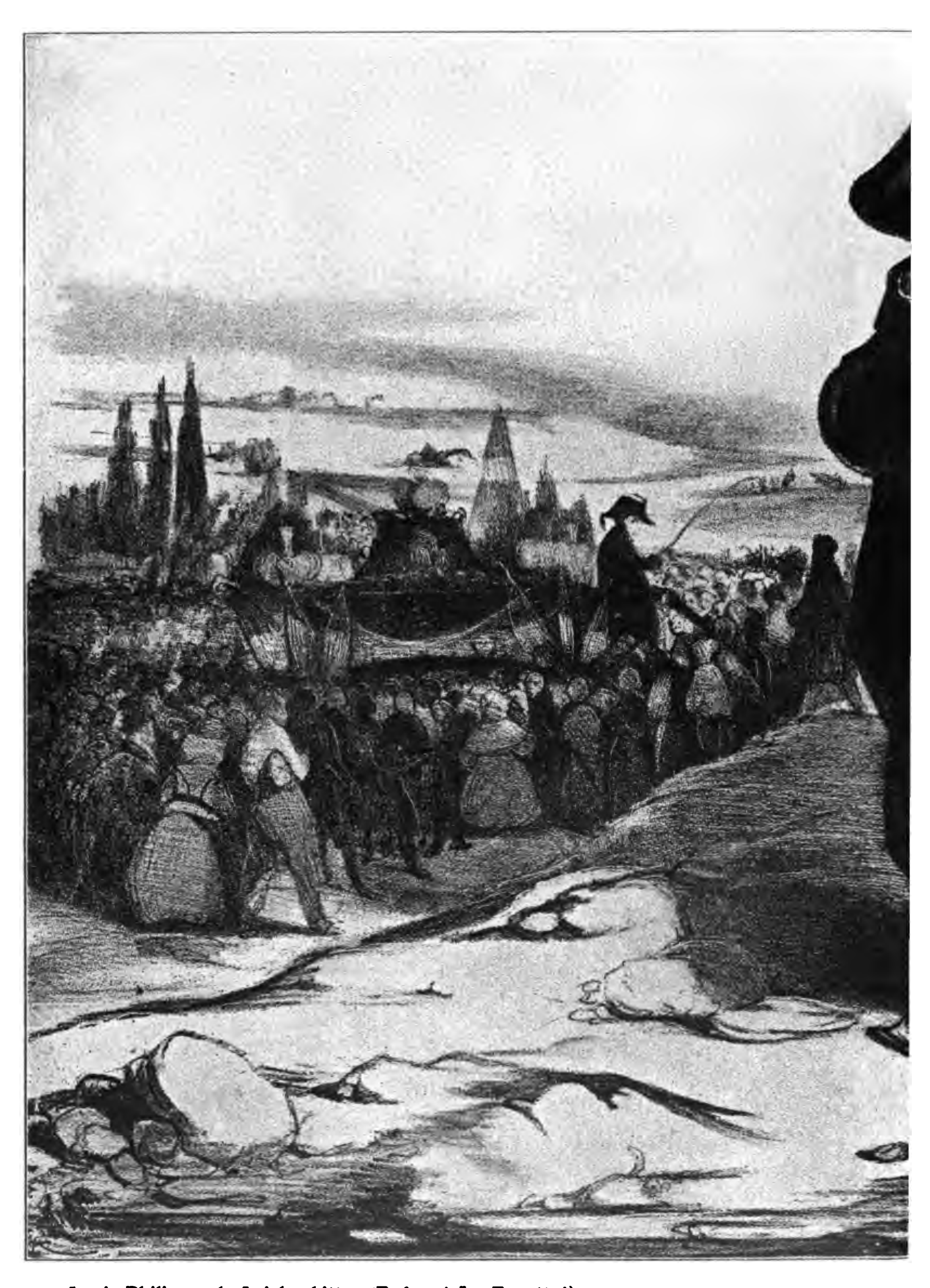
17. Louis-Philippe und der sterbende Gefangene



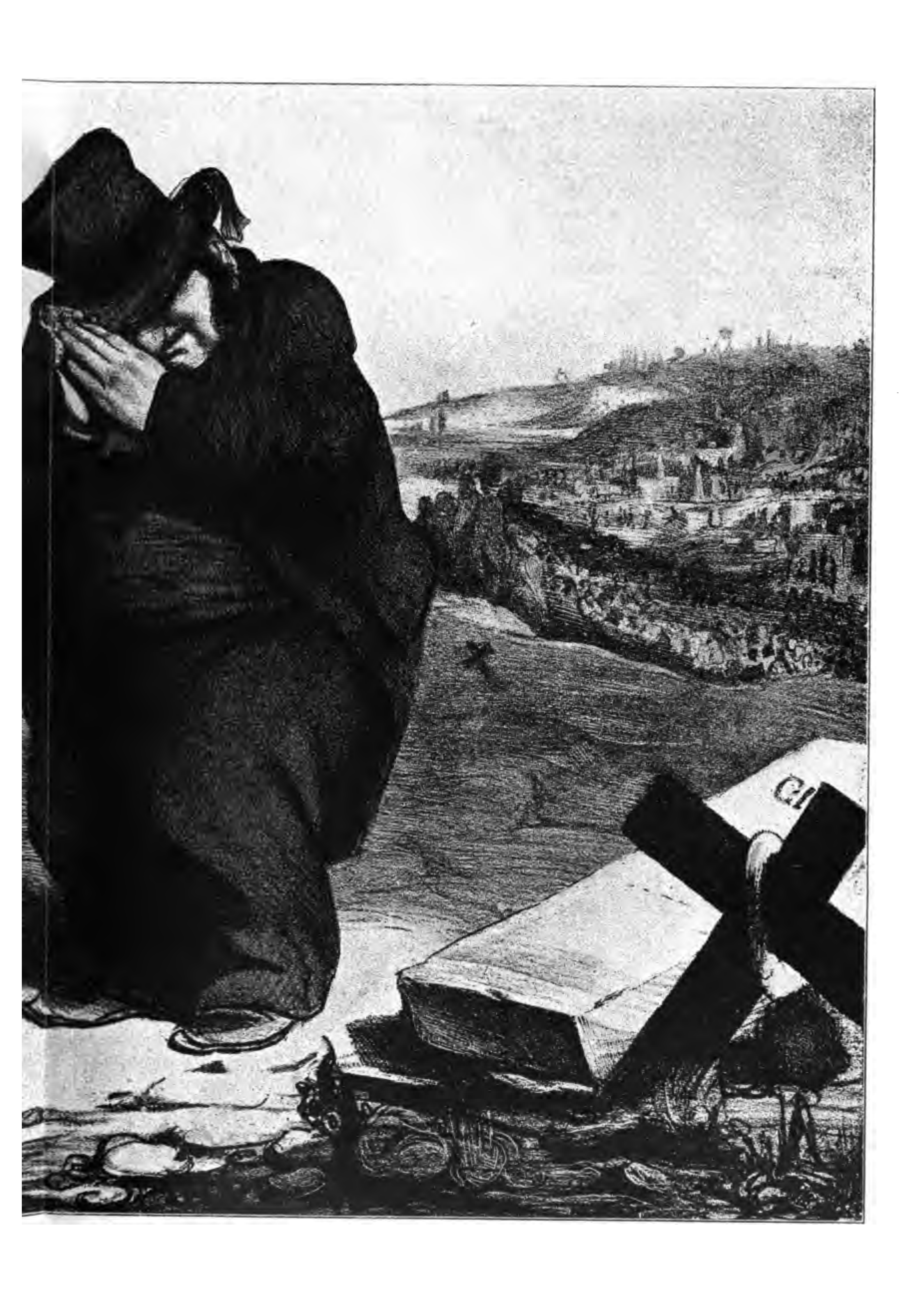
18. Louis-Philippe als Gipsgötze







20. Louis-Philippe als Leichenbitter (Enfoncé La Fayette!)





zermalmen. Der Cylinderhut ist schon platt zerquetscht, das Gesicht ins Breite gedrückt. Wie ein sterbender Frosch guckt der König aus der Presse. Vorn liegt noch sein trauriger Regenschirm. Dort — steht der Bürgerkönig als Harlekin in buntscheckigem Narrenkleid, einen Stab in der Hand, und das zerknitterte Blatt der Verfassung. Er steht an der Rampe einer Bühne und grinst hinüber zu dem Publikum der Franzosen. Auf der Scene wird ‚Parlament' gespielt. Der König führt den Leuten das Spielzeug der Volksvertretung vor. Und wenns ihm genug scheint, sagt er: „Lasst den Vorhang fallen". Hier ist dieser König in weiss und grau ein zeitloser Typ geworden, Typ des Grinsens und der überlegenen Schadenfreude. Gedrungen steht er im Raum, der neben ihm sich zum Bühnenbilde vertieft.

Die schärfste Prägung aber findet der Bürgerkönig als Leichenbitter in dem Blatt der Association mensuelle ‚Enfoncé La Fayette!' Lafayette ist tot. In unabsehbarem Zug geleitet das trauernde Volk den Leichenwagen über welliges Terrain zu den Grabstätten des Père Lachaise. Vorn, gross und schwarz, steht Louis-Philippe, mit einem Trauerflor um den hohen Hut. Er knickt mit den Knieen zusammen, neigt den Kopf, faltet die Hände vor dem Gesicht, wie in tiefster Trauer. Aber zwischen Hut und Hand lugt das zufriedene Grinsen des Heuchlers hervor. Lafayette, der alte Idealist, hatte die Wahl Louis-Philippes zum König empfohlen. Er sah sich bald getäuscht. Und so ward er dem Wortbrüchigen ein unbequemer Mahner. Aber das Volk vergab ihm den Fehler, traute ihm wie einem Vater, leitete nun den Toten zur letzten Ruhe.

In drei Flügel gliedert sich der Aufbau des Bildes. Den mittelsten bildet der schwarze König. Und links und rechts dehnt sich die Landschaft, hart ansetzend im Vorderplan, und grau und weich in der Tiefe verklingend. Der Trauerzug fügt sich in die Formen des Terrains, die Mengen des Volkes tauchen unter in den Tönen der Landschaft, Volk und Erde werden eins. Feierlich ist diese Gliederung des Bildes.

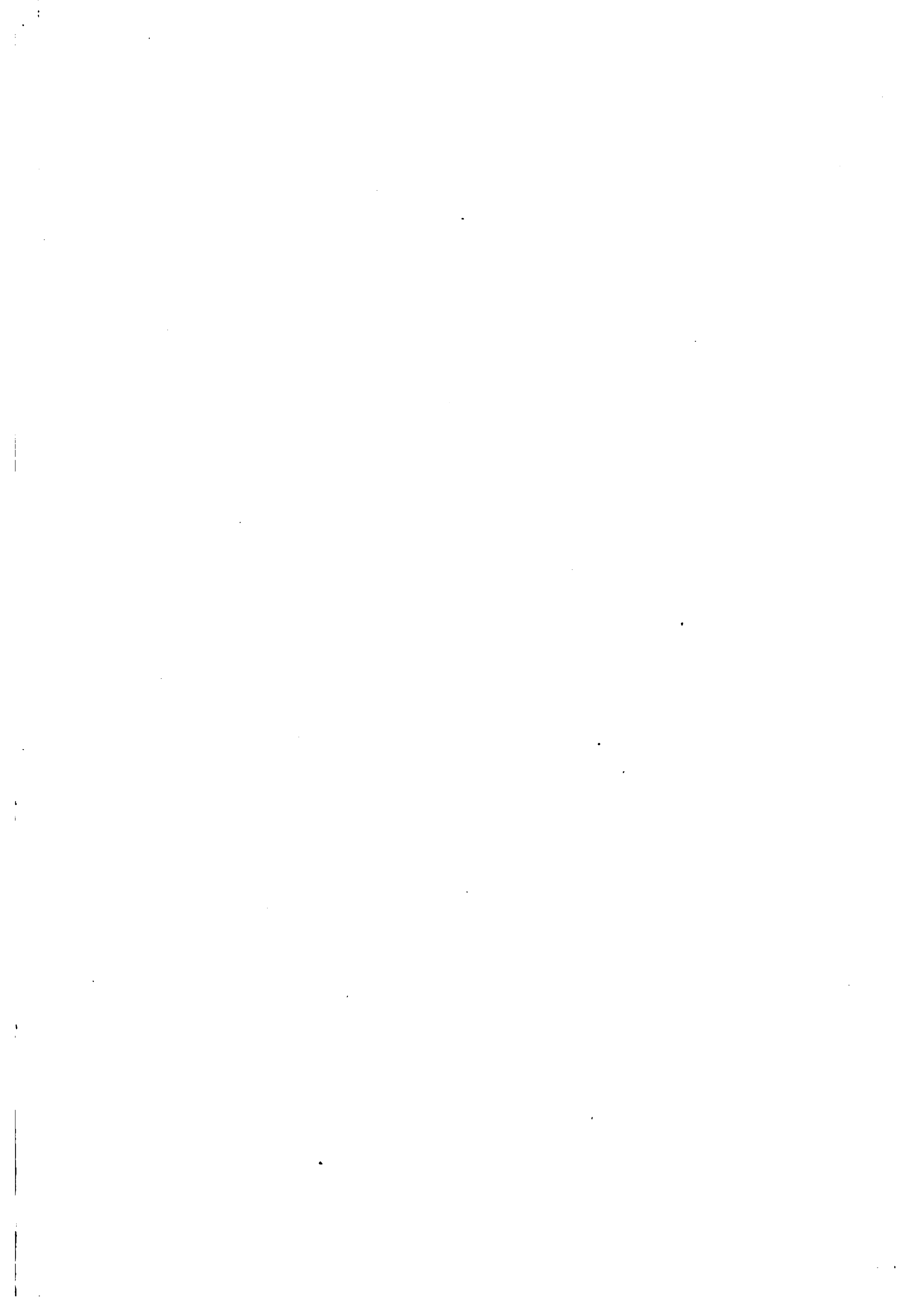
An die Königsbilder schliesst sich die Reihe der Scenen, in denen die Schwefelbande der Minister und Deputierten ihr Wesen treibt. Hier umarmen sie sich gegenseitig, sagen sich liebliche Dinge und entwenden einer dem andern heimlich Brieftaschen und Uhren. Dort wieder baumelt die ganze Gesellschaft vor dem Pantheon am Galgen. Das dankbare Vaterland hat ihnen hinauf geholfen. — Richter werden als Henkersknechte gebrandmarkt.

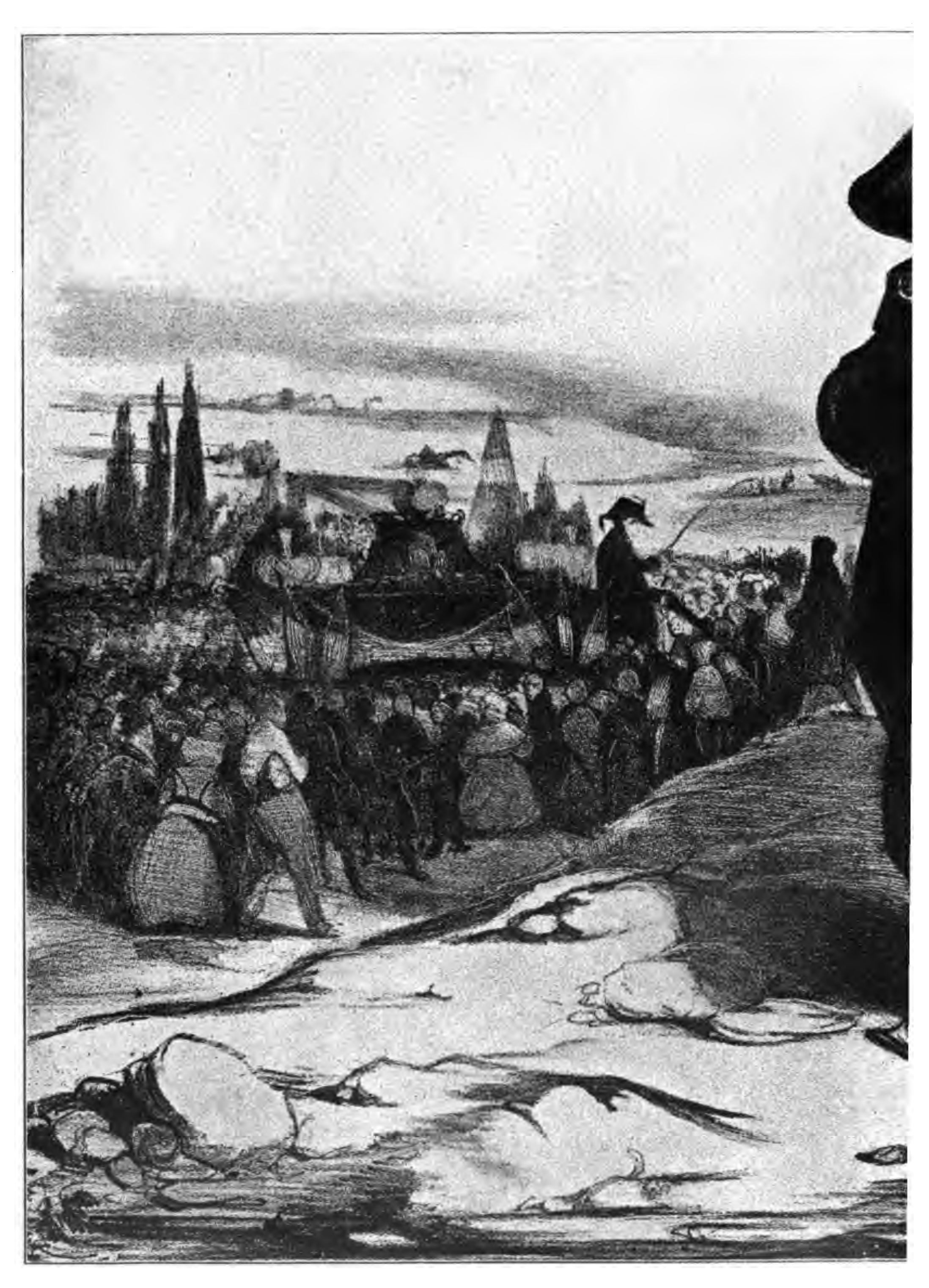


18. Louis-Philippe als Gipsgötze

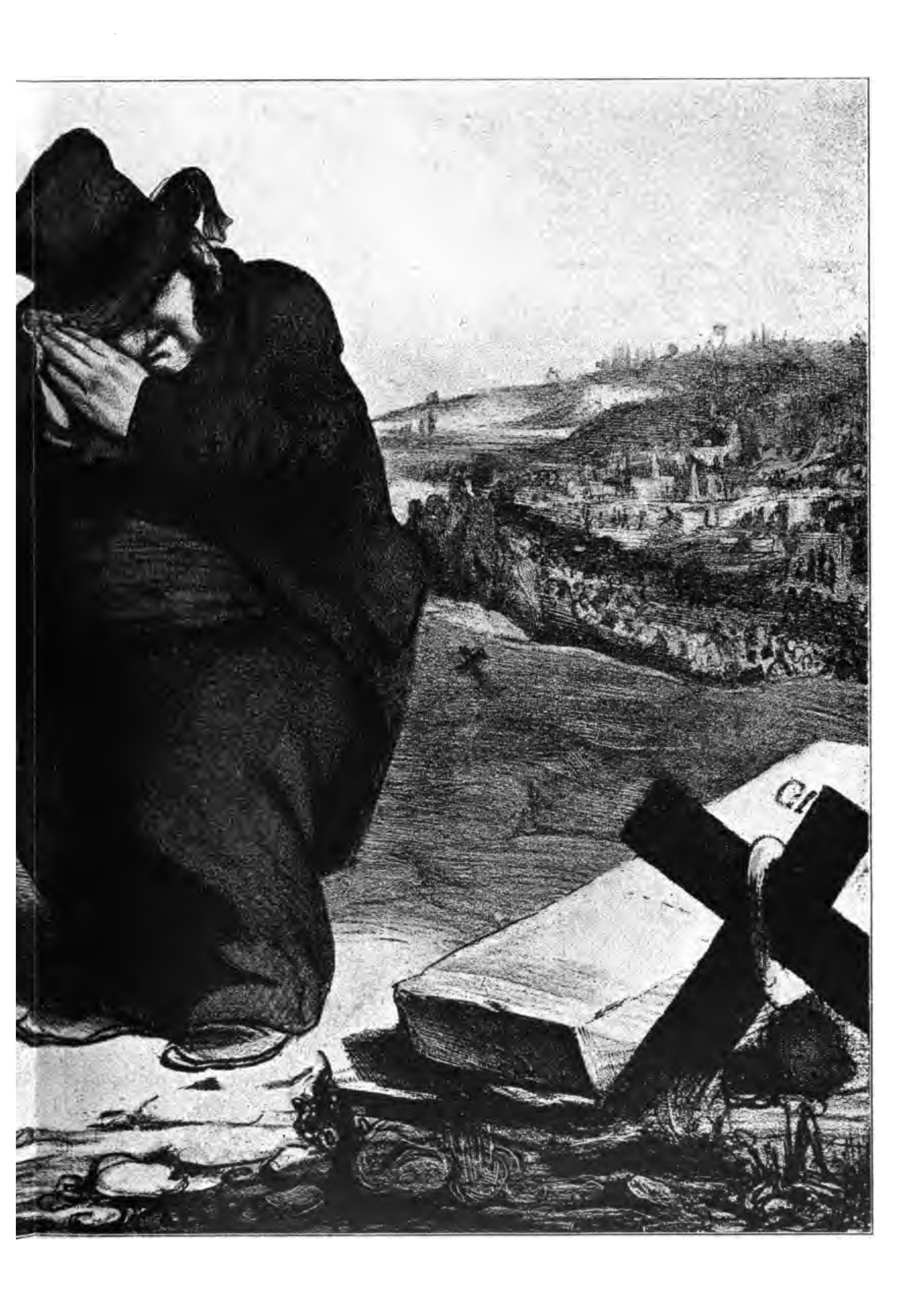


19. Louis-Philippe als Harlekin





20. Louis-Philippe als Leichenbitter (Enfoncé La Fayette!)



‚Mörderschloss' an das Portal der Luxembourg. Lorbeer bedeckt den Scheitel des Gespenstes, und über ihm leuchtet in den Sternen der Name ‚Ney'. Das war der Marschall Ney, den die Reaction getötet hatte, weil er in den ‚hundert Tagen' zu Napoleon gestossen war. Bonaparte ist zur Idee geworden. Sein gespenstischer Marschall warnt das Königtum, noch einmal Mord zu begehen an Helden der Freiheit und der Begeisterung.

Und dann im Sommer 1835, porträtierte Daumier die Richter der ‚Aprilangeklagten'.

Barbé Marbois ist der Praesident, ein ehemaliger Deportierter. Wie ein baufälliger Dante sieht er aus, gichtisch und marode sitzt er im Sessel, mit schwarzer Seidenkappe und Pantoffeln. — Der Herzog von Choiseul kommt daher, wie ein Nationalgardist in Sonntagsuniform, flott, eifrig, ahnungslos. — Und dort sitzt Herr Siméon, — weisse Hose, weisse Weste, Watte in den Ohren. Die Hände falten sich auf der Weste, das Kinn ist in den Kragen gesunken, der Brillenhalter kriecht hoch über den kahlen Schädel. Herr Siméon schläft, sein Hirn ist amtlich versiegelt. —

Tiefer noch schläft Herr Gazan. Ein Tonnenbauch, den eine Samtweste barmherzig umrundet. Der Kopf ist breit angewachsen, wie ein Höcker. Die Gliedmassen trennen sich schwerfällig von dem Rumpf. Das Kinn ruht auf der Brust, der Rüssel will fast in die Weste rutschen. Wie ein Mammut von Schläfrigkeit, wie eine bayerische Bierleiche überbürdet er seine Bank.

Und so sind sie alle. Ein Forum des Stumpfsinns. Man dämmert vor sich hin, man nippt an einem Gläschen, man freut sich über seine schönen Kleider. Lau und herzlos wird man zu Gericht sitzen über Tod und Leben.

Im Juli 1835 machte Fieschi mit der Höllenmaschine einen Anschlag auf das Leben des Königs. Man mass der Presse die Mitschuld bei an dem Geist des Aufruhrs, der in Gewalttaten sich entlud. Und so erliess man die ‚Septembergesetze', die auch die Herausgabe der Caricature unmöglich machten.

In der letzten Nummer vom 27. August 1835 zeichnet Daumier die Auferstehung der Helden der Julirevolution. — Aus einem Massengrab steigen die Toten heraus, — drei Gestalten in ihren Kleidern, mit ihren Wunden so wie sie damals verscharrt worden. Sie haben den Grabstein hochgehoben, das Kreuz stürzt. Der mittlere der Auferstandenen, in weissem Arbeiterhemd, ist hochaufgerichtet neben dem schwarzen Monument. Die weisse Grab-

platte und das schwarze Kreuz stehen in der Diagonale dazu. Der pyramidale Aufbau des Grabhügels mit den Auferstandenen und den Monumenten wird noch näher gerückt durch den Ausblick



25. Der Aprilrichter Barbé Marbois

rechts und links, in die lichte Ferne. Dorthin blicken die Auferstandenen, und mit Grauen sehen sie was aus der Welt geworden ist, für deren Freiheit sie ihr Leben gelassen haben. Da ziehen die Pfaffenknechte in grosser Procession einher, vermummt in Talare, mit heiligen Standarten. Da haben berittene Gendarmen blankgezogen und sprengen hinein in den Haufen des harmlosen Volkes.

Daumiers Kunst und Karikatur. — Das Problem Daumier ist die Begründung der bürgerlichen Kunst. Daumier erfüllte

Courbets Forderung: „Il faut faire de l'art vivant", zeitgenössische Kunst. Als Illustrator war er ein Geschichtsschreiber des Gebahrens seiner Zeit. Aber nicht das interessiert ihn, was die Menschen durch ihren Geist sind, durch ihre Einfälle und Redensarten. Sondern das Ausmass von Rumpf und Gliedern, die Haltung, die Miene, der Trott, die Geste. Also nicht das Betragen, sondern die Bewegung, nicht das Geschehen, sondern das Profil des Geschehens. Nicht die Ereignisse, die man im Stockfinstern erzählen könnte, sondern die Dinge, wie sie bei Licht besehen sind. Die Körper, die er hinstellt, haben nicht nur Raumfülle, sondern auch Masse. Die Beine begründen die Stabilität des Körpers. Das Gleichgewicht und die richtige Haltung im Raum ergibt sich immer als eine Resultante aus der vom Willen beherrschten Muskelkraft und der Schwerkraft, die alle Dinge im Erdboden wurzeln oder zu ihm hin wuchten lässt.

Vor allem aber geht Daumier auf das Licht. Er wertet, er wägt die Contraste der Helligkeit. Er muss vereinfachen, freilich, er kann von den unzähligen Abstufungen des Lichtes in der Wirklichkeit nur einige wenige herausgreifen und muss die abweichenden Töne auf jene Hauptstufen zurückführen. Aber er fasst wirklich die entscheidenden Stufen des Lichts und diese in richtiger Verbreitung. Er wertet aus der Natur heraus, und nicht in decorativer Absicht. — Man nennt Valeurs die Lichtwerte, die Helligkeitsstufen der Farben, insofern diese ein planvolles Bild bedeuten. Aber es sind nicht diese Lichtwerte der Farbe, auf die Daumier sein Augenmerk richtet. Er holt die Lichtwerte der Formen heraus, er baut den Raum aus Contrasten von hell und dunkel, und in diesem Raum erwächst ihm die geordnete Welt seiner Formen. Er gibt das Helldunkel der Form, nicht das der Farbe. Durch das Licht teilt er den Raum von vorn nach hinten in verschiedene Pläne. Durch das Licht lässt er die Dinge flach oder gerundet, rauh oder glatt erscheinen. Eine Fläche wird viel mehr durch ihre Lichtstufen, als durch den zeichnerischen Umriss gegeben. Seine Lichtwerte sind sculptural. Daher haben sie zunächst nicht diese Fleckentechnik, die Licht und Farbe ins Gleichgewicht setzt, sondern der Fluss des Lichtes schmiegt sich dem Schwung der Formen an, die Bewegung des Lichts verstärkt die Bewegung der Massen. Und grade der Schwarzweiss-Kunst der Lithographie kam die Fähigkeit zustatten, durch das Licht die Wölbung und Abwandlung der Flächen, die ausholende Tiefe, die



26. Der Aprilrichter Siméon



27. Der Aprilrichter Gazan





28. Freiheitshelden schauen aus dem Grab heraus

abschreitbaren Distanzen, kurz die allseitige Tastbarkeit der Dinge zu deuten und wiederzugeben.

In diesen Lithographien schafft der Bildhauer den massiven Zusammenhang der Formen, der Zeichner fasst das Profil der Bewegung, das heisst die Stellung, bei der sie Weg und Wucht am klarsten enthüllt, ihre Curve entrollt, ihren Sprung enträtselt. Und es war Laune, dass dem Künstler, der all das konnte, nun grade sonderliche Dinge, lächerliche Menschen, gottverdammte Minister zum Vorwurf dienten. Der Menschenkenner wählte das Thema, zornig oder sorglos froh, und dann schuf der Künstler die Musik daraus. So ist ihm in seiner guten Zeit das Illustrative ein gefälliges Ergebnis. Es tat dem Künstler keinen Abbruch, dass der Politiker sein Handlanger war, dass der Pariser ihm den Stift spitzte und der Schelm ihm über die Schulter guckte. Und erst spät wird aus dem gewohnten Fluchen eine verfluchte Gewohnheit, eine Zwangsarbeit, notwendig um Brot und Tabak zu kaufen.

Die Kunst hat es mit Dingen zu tun, niemals mit Gegenständen. Gegenstand ist alles, was aus der Gesamtheit der Aussenwelt begrifflich herausgelöst wird, was einen Namen hat oder eine Nummer, Preis oder Gebrauchsanweisung, was sich beschreiben lässt oder fortschleppen. Gegenstände gehören dem Schulmeister, dem Gutsverwalter, dem Gerichtsvollzieher. Diese Menschen sehen stets nur Gegenstände. Aber der Künstler sieht die Dinge, das heisst den Sinn und das Wesen, das Sinnliche und das Wesentliche. Das Ding ist nicht der Untersuchung zugänglich, sondern der Anschauung. Es hat Umgebung, Einfluss, Bedeutung. Entscheidende Merkmale haben sich zu einem Ganzen höherer Ordnung zusammengetan. Ding ist das Aussehen der Idee des Gegenstandes. Gegenstände sind nebeneinander, Dinge sind miteinander.

Daumier hatte dieses Wissen um die Dinge. Er traf auf Anhieb das, worauf es ankam, und holte den Reiz des Ganzen mit den ersten Strichen heraus. Darum konnte er so einfach bleiben. Er brauchte nicht die ganze Armee, sondern nur das Offizierscorps der Kunstmittel mobil zu machen. Er hatte die Welt als eine Fülle von Ideen im Kopf. Er liess die Natürlichkeit aus seiner Kunst entstehen, nicht die Kunst aus der Naturvorlage. Er hat übrigens nie nach dem Modell gezeichnet, hat keine Notizen gemacht. Er zeichnete aus dem Kopf, mit einem tiefen Gedächtnis für das Sinnfällige der Erscheinungen. Er war Künstler, bevor er

Beobachter war. Er kannte schon die Seele, als er den Körper betrachtete. Alles Einzelne, was auf einem Blatt drauf ist, steht unter einander in Beziehung. Die Dinge sind nicht zufällig zusammengewürfelt. Das Einzelne ist als ein Teil des Ganzen empfunden. Ein Gesamteindruck teilt sich nur in diejenigen Einzelheiten, die zu seiner Hervorbringung unbedingt nötig sind. Ein Blatt ist nicht eine Summe von Details, sondern jedes Detail ist ein Exponent des Gesamtbildes.

Das Besondere der Karikatur haftet meist am Gegenstand, selten am Ding. Darum ist Karikatur überwiegend — mag sein etwas Interessantes — aber doch nicht gerade Kunst. Und das Urteil über ihren Kunstwert läuft auf die Entscheidung hinaus, ob sie auf der Abwandlung der Gegenstände oder der Dinge beruht, ob sie dem Discurs entspringt oder der Intuition.

In Daumiers guten Blättern tritt die Anspielung zurück hinter dem freien Spiel mit dem Formenreichtum der Dinge. Es kommt ihm auch in der Karikatur nicht auf das Anekdotische an, sondern auf das Drastische. Ein anekdotisches Bild verleitet dazu, auch die vorangegangenen und die noch folgenden Vorgänge sich vorzustellen. Dadurch hat es den erzählenden Zug. Aber ein drastisches Bild interessiert nur für den dargestellten Augenblick, weil in ihm alles Entscheidende sich erschöpft. Daumier legte gar keine Bedeutung den Unterschriften der Blätter bei, deren Abfassung er anderen überliess, während seine Kameraden meist nur Witze bildlich breitschlugen.

Es ist kein Zufall, dass alle grossen Künstler eine tiefe Einsicht in Menschenart und Menschenwesen bekunden, selbst dann noch, wenn sie grosse Kinder sind. Das Thema und das Motiv aller Kunst ist doch der Mensch. Aus den Elementen der Kunst, aus Form und Raum und Licht und Schwung, soll doch eine seelische Gewalt erwachsen. Darum muss das Werk der Kunst Beziehung haben zu unserem Willen und zu dem Walten unseres Geschicks. Die Mehrzahl der Bilder hat auch eine menschliche Bedeutung. Es ist keine Tragik in der Kunst, die nicht zuvor in der Seele gewesen wäre, und keine Komik, die nicht aus heitrem Zufall entsprungen wäre. Tragik und Komik sind die Hauptbeziehungen zwischen Kunst und Leben. Darum stehen sie dem Illustrator des Lebens an. Und Karikatur in ihrer seltenen hohen Art ist nur eine besondere Formen-Sprache des Illustrators, die die Dinge in einer besonderen Weise zu deuten sucht. Und mit

solch inniger und aufrichtiger Beteiligung gibt Daumier allem Menschlichen Herz und Hand.

Seine Komik kommt aus dem Herzen, nicht aus dem Gehirn, ist sinnfällig und garnicht gerissen, ist tiefinnerlich und oft nicht einmal witzig. Daumier zeichnet wieder Franzosen, das heisst Menschen, die Vorurteile haben und ihren Eigensinn noch über ihren Ehrgeiz stellen. Der Alltag wird zur Fundgrube. Neue Menschentypen, die sich bilden, werden plötzlich gesehen. Das Demokratische — bei Goya ein unabhängiges Temperament — hat sich bei Daumier schon zu socialem Empfinden verdichtet. Seine Karikaturen erschöpfen das Bürgerliche aller Menschenmöglichkeit. Und daher haben sie in ihrer Gesamtheit das Kosmische eines Heldengesanges.

Daumier reisst nicht herunter. Er kümmert sich nicht um die gelegentliche Schwäche der Grossen, er erwischt vielmehr die Kleinen, wie sie sich gross und wichtig vorkommen. Er misst also das Kleine am Grossen, nicht umgekehrt. Er bevorzugt die Leute, die Pech haben, die die ‚Tücke des Objects' an sich erfahren. Die Ridiculusmusse, die sich als Herkulesse gebärden. Aber darin liegt sein Mildes, dass er den Bürger nicht als verstocktes Scheusal nimmt, sondern als das Unterholz der Weltgeschichte. Nur in der Politik ruft er sein höhnisches: ‚ihr da hinten!' — sonst sagt er milde: ‚ja, ja, wir Ärmsten'.

Seine Bürger sind die Naturburschen der Unnatur. Sind naiv. Sind unschuldig daran, dass sie in ihrer Gesamtheit das ‚Publikum' bilden, dass sie nicht Volk sind, sondern Bevölkerung. — Man spricht oft von einem Idealtypus, der aus dem Durchschnitt vieler Einzelfälle gewonnen ist. Daumier nahm die Gattung, von der er tausend Ideen in sich trug, und enthüllte sie in einem Einzelfall. So schuf er Realtypen, wie Molière.

Bürgerbilder. — Seit dem Eingehen der Caricature nahm der Charivari Daumiers ganzes Schaffen auf. Der Charivari hatte auch Porträts gebracht, zum Teil wenig veränderte Repliken der in der Caricature erschienenen, teils auch ebenbürtige neue, wie die unglaublichen Schafsgesichter des Staatsanwalts Plougoulm, des Untersuchungsrichters Dubois.

Aber der Charivari war immerhin milde gewesen, sodass er auch nach dem Erlass der Septembergesetze bestehen konnte, freilich unter Verzicht auf alle politische Kritik. Er verlegte sich ganz auf das Sittenbild, auf die Naturgeschichte des Parisers. In

den nächsten Jahren allerdings schien Daumier erschöpft. Er fand sich schlecht in die Harmlosigkeit des neuen Berufs, und machte grade nur, was man bei ihm bestellte.

In dieser Zeit des Gründerschwindels und der Börsenromantik ging ein Melodram über alle Bühnen, in dessen Hauptrolle, Robert Macaire, der Schauspieler Frédérick Lemaître eine famose Gaunermaske schuf. Philipon griff die Figur auf, schrieb eine Reihe witziger Dialoge und liess von Daumier Illustrationen dazu machen, die die Typen des Macaire und seines Spiessgesellen Bertrand durch alle Lebenslagen und Berufe verfolgen sollten. Das erste Blatt erschien 1836. Die Serie unter dem Titel ‚Caricaturana' hatte einen Bombenerfolg und wuchs, mit einer zweiten zusammen, auf 120 Blatt an.

Macaire ist der Trebertrockner der 1830-er Jahre, von jener flotten Sippe, als deren jüngste Glieder wir Therese Humbert und den Diamantenmacher bewundern. Er ist Kurpfuscher oder Winkeladvocat, Zechpreller, Industrieritter, ein Pumpgenie und ein Meister der Reclame. Die Actie ist sein Element, die Caution seine Nebeneinnahme, der Bankrott seine Goldgrube. Er übersetzt Cagliostro ins Bürgerliche, Gargantua ins Diebische und macht mit faulen Actien noch bessere Geschäfte als mit falschen Karten.

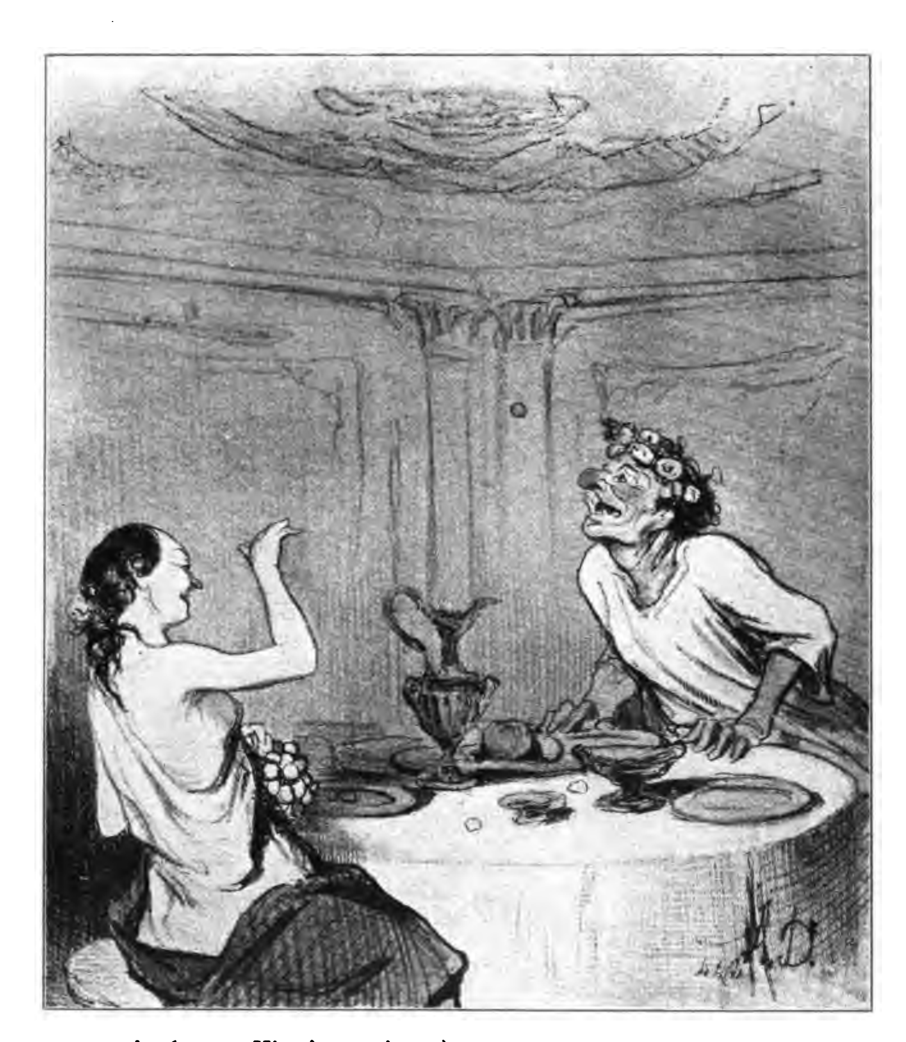
Diese Serie hat Interesse für die Weltgeschichte des Schwindels, ist ein Glossar für die Annalen der Hochstapelei, aber sie ermüdet durch ein Zuviel an Detective und System Bertillon. Robert Macaire war eine Formel, keine Form. Der Erfolg war die Freude über die Entlarvung eines Spitzbuben, die Colportage überflügelte bei weitem die Kunst.

Zu Anfang der vierziger Jahre schuf Daumier wieder eine Serie, die einem vorgefassten Plan entsprang. Aber diesmal war er frei, folgte nur der eignen guten Laune. Und so wurde die ‚Histoire ancienne' eine urfidele Jobsiade des Altertums. Da lag der Olymp in Seldwyla, Halbgötter und Helden wurden zu Schildbürgern und Knipperdollincks, und es schien wirklich, als ob Homer den ‚Max und Moritz' gedichtet hätte.

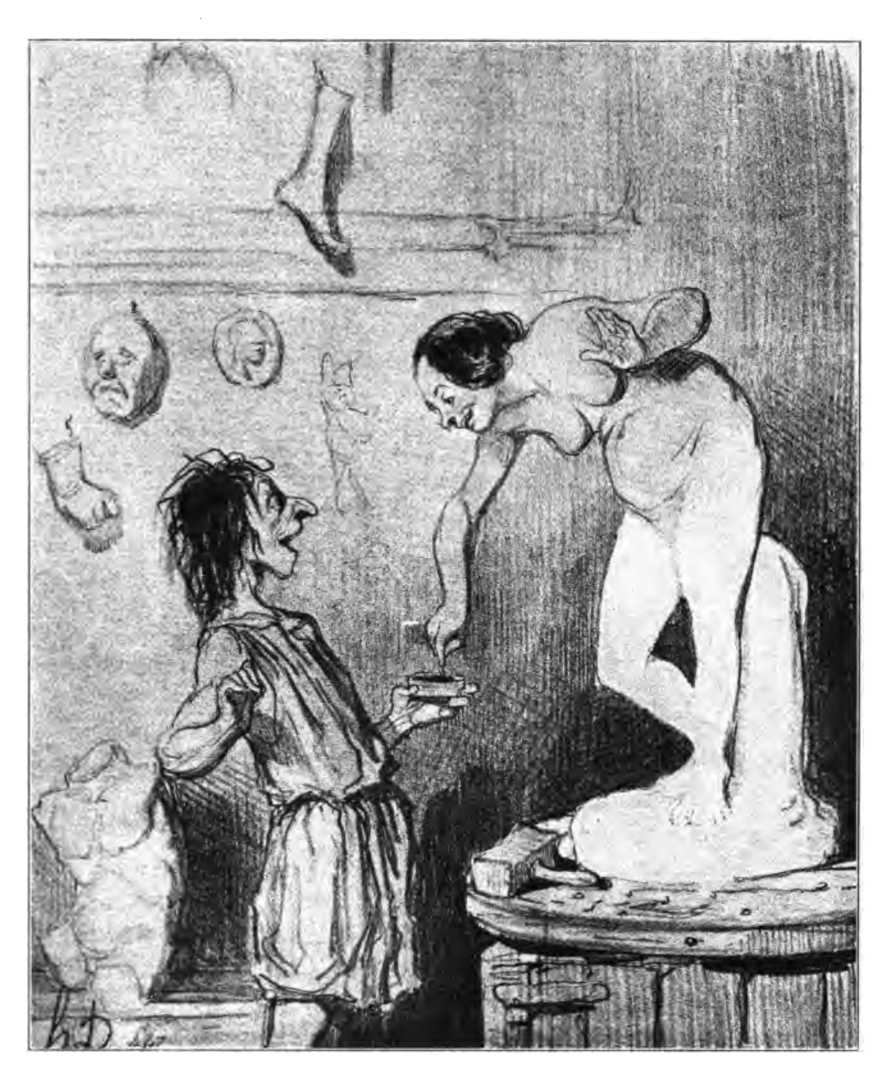
Gleichsam Vorstudien für diese Serie der „Ollen Griechen" waren die ‚tragischen Physiognomieen', in denen die hochtrabende Tragödie Racines in den Schlendrian eines Schmierentheaters übertragen wurde. Das Pathetische war überhaupt in Misscredit geraten. Leute, die auf Stelzen einhersteigen, werden stets von denen verspottet, die stramme Beine und einen muntern Schritt



29. Physiognomien aus der grossen Tragödie



30. Anakreon (Histoire ancienne)



31. Pygmalion (Histoire ancienne)

haben. Und die Klassicistik, die in den letzten Jahrzehnten ein bürgerliches Möbel geworden, forderte besonders dazu heraus, dem gravitätischen Olymp ein olympisches Kasperltheater entgegenzustellen. Um dieselbe Zeit als Daumier seine „Ollen Griechen“ zeichnete, erzählte Murger, dieser Schelm und Bänkelsänger, seinen Freunden die Abenteuer der Iliade in Form haarsträubender Moritaten. Die Idee lag in der Luft. Zwanzig Jahre darauf kam Offenbach mit seinen Operetten.

In fünfzig Blättern häuft Daumier lustige Anachronismen, macht Hellas und Rom zu Dörfern einer blöden französischen Provinz. Und so gibt er der Antike das frische Getummel wieder, das die Urkundenschnüffler ihr aberkannt hatten.

Der gerettete Arion reitet auf einem Fisch durchs Meer wie ein beleibter Bassbuffo. Vulcan fängt Mars und Venus höchst listig in einem Netz. Oedipus zieht sich bei der Sphinx mit einem Kalauer aus der Affaire. Leander schwimmt mit Schwimmblase und Bademütze durch den Hellespont. Sokrates tanzt Cancan vor den Augen seiner Hetäre. Herkules ist Stallknecht bei Augias, Helena sieht einer Haushälterin ähnlich, Odysseus einem vergrämten Bauernstoffel. Narciss spiegelt seine trostlos dürre Figur, den Rosenkranz im Haar, in der abendlichen Kühle eines Weihers, Endymion schläft im Mondschein, und die lebendigwerdende Statue bittet Pygmalion um eine Prise.

Inzwischen wurde Daumier immer freier von aller Absichtlichkeit, bummelte durch das geliebte Paris, angelte sich seine Typen, wo er wollte.

Robert Macaire war der Spitzbube, wie er im Buch steht. Man konnte aber täglich Dutzende entgleister Existenzen herumlaufen sehen, Enterbte des Geistes, die bei der Verteilung der Welt schlecht abgeschnitten hatten: Lumpensammler und Katzenfänger, Claqueure und Contremarkenhändler, all die Freischlucker und berufsmässigen Gelegenheitsarbeiter, die Daumier ‚Bohémiens‘ nannte.

Daumier nahm den Bohémien nicht in dem Sinn, wie Homer einer war, oder die Fahrenden Spielleute, oder der Galgenvogel François Villon. Der Bohémien ist ihm nicht ein Lebewesen für sich mit einem eigenen ethischen Kanon, sondern ein armer Pechvogel, dem es vorbeigelingt, einen Anschluss an die bequeme Bürgerlichkeit zu finden.

Callot hatte die Bohème als fremdes Volk genommen, als



32. Der hartnäckige Angler



33. Alte Frau besieht ihr Jugendbildnis

Zigeuner und Musikanten. Und auch seine italienischen Komödianten waren Figuren aus einer anderen als der ihm eigenen Welt. — Watteau sah die italienischen Schauspieler als Gäste an, die zu seinen Franzosen in Beziehung getreten waren. — Daumier nimmt die Bohème als eine Bevölkerungsschicht seiner Landsleute, als arme Teufel aller Stände, die dem Herrgott den Tag, sonst aber nichts Kostbares zu stehlen pflegen. — Und erst Murger übertrug das Wort ‚Bohème' auf jene Artisten, die von der Kunst



34. Drei alte Weiber

wie vom Leben durch Stacheldrähte getrennt, ihr ‚Schicksal' tragen, losbündig, kümmerlich, dennoch unbekümmert.

Das Gebiet war nun umgrenzt, auf dem Daumier zehn Jahre lang die Kleinstadt von Paris abkonterfeien sollte.

‚Die lieben Spiesser', unter solchem Titel könnte man die unzähligen Bürgerbilder der vierziger Jahre zusammenfassen, die Serien der ‚Bons Bourgeois', ‚Mœurs conjugales', ‚Baigneurs', ‚Baigneuses', ‚Pastorales', ‚Tout ce qu'on voudra', und viele andere. Die Handschrift ändert sich ein wenig in diesen Jahren, wird



35. Bürgersleute im Theater

mehr malerisch, aber die Psychologie der Menschen und der Dinge, die Anschauung der Formen und Lichter fasst alles zusammen.

Der landschaftliche Hintergrund ist Paris mit seinen wackligen Häuserreihen, schiefen Giebeln, verworrenen Dächern, die Seine mit ihren Quais und Brücken, die Strassen mit ihren Butiken und Schildern, oder die nächste ländliche Umgebung mit ihren kargen Reizen. All das beschienen von Mond oder Sonne, oder im Platzregen, der in parallelen weissen Strichen in den Stein gekratzt wird, oder im Schneefall, der die grossen dichten Flocken sinken



36. Bürger im Nachthemd

lässt. Die Wolken sind je nach dem Wetter, und das Wasser furcht seine Wellen, ist eine flüssige neckische nasse Materie, geschaffen zum Spritzen und Plantschen, zum Schaukeln und Schäumen, zum Tröpfeln und zum Verrinnen. Und die Behausungen der Menschen sind auch ein Stück Landschaft: Schlafzimmer mit ehrsamen Betten und Wiegen, Wohnstuben mit Kamin und Pendeluhr.

Und der Herr der Schöpfung ist der Familienvater. Patriarch oder Pantoffelheld, je nach den Umständen. Kannegiesser oder Pottchenkieker, je nach der Tageszeit. Er hat Pflichten, Sorgen

Gewohnheiten, und alles ist wichtig und weise. Das sind lobesame Seelen, voller Wohlwollen gegen sich selber. Ihr Leben plätschert. Ihre Ehen sind voll Würde und Pflichtgefühl. Und so besuchen sie ihre Erbtanten, lesen gruselige Geschichten, gehen als Amor und Psyche auf den Maskenball. Der Vater muss über die Springleine der Kinder hopsen, und an seinem Geburtstag sagen die Kinder zierliche Verse her. Harmlose Schwerenöter zupfen an ihren Cravatten. Schulbuben drehen dem Lehrer eine lange Nase. Philanthropen prügeln einen Kutscher, weil der Kutscher das Pferd geschlagen hat. Die Kahnfahrer der Seine erleben ihre Teerjackengeschichten, und die Provinzler werden gerupft und ausgelacht. Die Eisenbahnen sind grade erfunden, die mit ihrem Betriebe das Aussehen der Landschaft und die Zeitbegriffe der Menschen verändern. Und am Sonntag zieht der Stadtfrack mit dem Futterkorb ins Freie. Aber der Regen regnet, und man drückt sich an die Mauer und hat längst aufgehört zu fluchen. Und im Juli geht man in die Sommerfrische, gerät in einen Bienenschwarm, fürchtet sich vor den Fröschen, nimmt Reissaus vor einer Kuh.

Die Kleider machen all diese Menschen erst menschenmöglich, begründen ihren Ruf, befestigen ihre Standeswürde. Aber in den ‚Badescenen' entkleiden sich die Leute, und unter den Deckmänteln kommen Leiber zum Vorschein in der ganzen Scala vom Schwammigen und Schlampigen zum Verknöcherten und Dürren. Hier wagt so eine Ausgeburt den Hechtsprung ins Bassin. Dort begrüssen sich zwei andere auf dem Steg. Zweihundert Pfund schwere Najaden schwimmen fauchend und schnaubend auf dem Rücken. Man führt Wasserschlachten auf, und trinkt Cognac zwischen den Tauchversuchen. Und dort schliesslich hat man dem Guten, der ein Flussbad nahm, die Kleider gestohlen, und nur mit Cylinderhut und Badehose bekleidet, die Hände auf dem Nabel gefaltet, läuft er wehklagend durch die Natur. Ein Monument für einen Sittlichkeitsapostel.

Daumier sucht immer nur das Körperliche, und das Geistige ergibt sich ganz von selbst. Er bevorzugt das Hässliche, weil es reicher an Ausdruck ist, weil es als ein wahrhaftiger Einzelfall sich überzeugender einprägt.

Aus der grossen Gattung der lieben Spiesser heben sich schliesslich noch zwei Arten heraus, die Daumier mit besonderer Liebe bedacht hat: die ‚Blaustrümpfe' und die ‚Rechtsanwälte'.



37. Bürger an der Wiege

Blaustrümpfe hat es zu allen Zeiten gegeben. Molière hat sie in den ‚Femmes savantes' und in anderen Stücken so ernst als möglich genommen. Nun lieferte das neue Bürgertum Vertreterinnen, schob seine Brettweiber in die ‚Literatur' ab, und vergalt den Hohn der Blaustrümpfe mit gleicher Münze.

Eine Frauenfrage gibt es doch nur bei den Frauen, nach denen nicht gefragt wird.

Da steht so ein Geschöpf vor dem Spiegel, flach in allen vier Himmelsgegenden, und drapiert sich als Bacchantin. Es wartet

im Mondschein auf Inspirationen. Es lässt seine Kinder in der Badewanne ersaufen, beglückt die Welt mit Recensionsexemplaren und unterhält sich nachts mit einem Totenschädel. —

Auf die Richter und Rechtsanwälte hatte Daumier zeitlebens eine Picke. Auch war er ja Laufbursch bei einem Advocaten gewesen, kannte die Säle und Gänge des Justizpalastes. Und in den Jahren der Caricature nahm er die Hüter des Gesetzes vorzugsweise aufs Korn. Die Theatralik vor dem Schwurgericht, die fuchtelnde Redewut der Plaidoyers, das augurenhafte Schleichen und Grinsen in den Zwischenpausen, nahmen sein Auge gefangen wie das wirkliche Theater mit seinen Handlungen und Steigerungen.

Zwölf Jahre lang hat Daumier so die Naturgeschichte des Bürgers geschrieben, ohne ein anderes Interesse, als diese Momente zu erhaschen, in denen physische Erscheinung und psychischer Ausdruck ineinander verschmelzen. Da wurde er durch die Revolution aufs neue in den politischen Kampf gerufen.

Sturmjahr 48. — Grosse nachhaltige, nachhallende Cultur entsteht nur da, wo Geist, Geld und Gewalt zusammenwirken. Wo aber der Geist geduckt wird, da liegt die Revolution in der Luft. So war es 1848 in Europa.

Die Regierung Louis-Philippes, deren Wahlspruch das famose ‚Enrichissez-vous!‘ war, hatte erstaunlich lange gedauert. Die Weltgeschichte hat eben gerade so wie das Wetter die Tendenz constant zu bleiben. Der Wetterschlag war um so schwerer. Die Revolution im Februar 48 schüttelte die faule Birne ab. Und damit war vielleicht für immer das Königtum in Frankreich beseitigt.

Louis-Philippe war nach England auf und davon. „Nichts ist verloren, höchstens die Ehre“, solche Sprüche legten ihm die bösen Buben in den Mund. Daumier hat ihm noch ein unsterbliches Monument nachgeschmissen, den Entwurf einer Medaille im Charivari. Das ist der Kopf eines Cäsaren, aber viel zu dick, um Frankreichs Grazie zu begreifen, und viel zu dumm, um den Wahnsinn der Gewalt wirklich zu kosten.

Die Republik wird erklärt. Daumier, der Republikaner, ist auf dem Platz. — Herrgott endlich! endlich passiert wieder was. Freiheit, Jubel, Alarm! Alarm! — Die Tür fliegt auf, Frankreich stürmt herein, Frankreich — ein junges Weib mit nackten Armen, die Jacobinermütze auf dem losen Haar. Mit der Linken hält sie



38. Bürger im Schneegestöber





39. Bürger im Mondschein





40. Bürger im Bade



41. Der Blaustrumpf im Mondschein



42. Der Blaustrumpf im Restaurant



43. Rechtsanwälte



44. Medaille Louis-Philippe

noch den Türflügel, mit der Rechten fasst sie den Tisch, an dem eben noch die Minister sassen. Kein Wort! Keine Waffe! Aber aufgesprungen sind sie, diese Jammerseelen, die ein frohes starkes Land regieren wollten, in blinder Flucht stürzen sie zum Fenster hinaus. Fort um jeden Preis, Hals über Kopf. Und im feigen Entwischen werfen sie noch Angstblicke aus ihren Froschaugen auf dieses Schicksal, das über sie gekommen, auf dieses junge Weib, auf dieses frohlockende Frankreich mit den nackten Armen.

Aber Daumier war kein unbesonnener Stürmer mehr. Zu Beginn seiner Laufbahn hatte er die Regierung als Gewalt genommen, gegen die er sich auflehnte. Mit prächtigem Zorn war der Junge ins Getümmel gesprungen. Jetzt fühlte er in sich selber die Gewalt des Geistes und die Macht des freien Mannes, und seine Karikaturen sollten die Gefahr der politischen Quertreiberei aufdecken. Er war kein Revolutionär, sondern ein Erz-Republikaner. Das ‚caveant consules‘ klang aus seinem Werk.

Aber er sah auch die Gefahr, die von der anderen Seite kam, vom Janhagel und den Hyänen der Freiheit. Der Pöbel ist in die Tuilerien gedrungen. Daumier zeichnet einen halbwüchsigen Burschen in phantastischer Uniform, der sich auf dem Königsthron herumlümmelt, unter dem Gebrüll besoffner Brüder. Die Blaustrümpfe vollends waren ganz wild geworden, hatten nichts im Kopf als Socialismus und Ehescheidungsgesetze. Daumier stieg ihnen gehörig aufs Dach. Desgleichen auch den gar zu flotten Bürgergardisten, die die Affaire für eine bessere Spritztour hielten, und all den Taradabumdiöhs, die was erleben wollten, ohne recht zu wissen, was.

Der frische Zug dieser Zeit hat auch Daumiers Technik verändert, hat den Weg des Stiftes auf dem Papier abgekürzt und die Schnelligkeit erhöht, mit der das fortschreitende Bild sich Terrain erobert. Der Strich tritt zu Tage, die Technik wird nicht zugedeckt. Die Fläche wird nicht mehr durch ihren Ton, durch das An- und Abschwellen des grau, zum schwarz oder zum weiss hin, gegeben, wie zu Beginn der dreissiger Jahre. Sie wird auch nicht so in ihrem Innern durch hindurchziehende Linien belebt und berieselt, wie oft in den Bürgerbildern. Sie wird jetzt durch Grenze und Gliederung gegeben. Der Contur, die Schraffierung fallen mehr ins Auge. Aus dem malerischen Stil ist ein zeichnerischer geworden, aus der continuierlichen die discontinuierliche Behandlung. Früher hob sich die helle Fläche



45. Die Republik verjagt die königlichen Minister



46. Der Janhagel in den Tuilerien

von einer dunkleren, die dunkle von einer helleren ab. Weiss — zeigte die wirkliche Helligkeit, schwarz — den wirklichen Schatten an. Der Contur war kein Charakteristikum der Fläche, zeigte nur den Beginn eines Schattens, eines Reflexes. Jetzt wrid die Linie das Element ersten Grades, das dann die Fläche aufbaut. Die Linie bauscht und buchtet, sie biegt und brandet, wölbt sich, wendet sich, ladet aus, überschlägt sich. Die Bewegung beherrscht das Bild. Mehr noch der Schwung.

Da ist eine Keilerei im Gang mitten auf der Strasse. Drei Mordskerle sind in eine Schar von Spaziergängern hineingeplatzt,

haben einen braven Mann erwischt, und vermöbeln ihn mit Fusstritten und Stockhieben. Klatsch, — saust der Ärmste auf die Pflastersteine, und über ihm schwirrt es von Knüppeln, flattert es von Arbeiterblusen, wutschnaubende Mäuler werden aufgerissen, Arme und Beine stemmen sich, krampfen sich, holen aus. Und im Hintergrund tobt eine Schlacht mit Stöcken, Säbeln, weiss der Teufel — mit Regenschirmen. Alles auf dem Blatt ist elastisch, ist Muskel und Muskeleffect.

Freilich vollzieht sich so ein Übergang der Technik nicht streng und plötzlich. Es gibt Blätter aus dieser Zeit, die ganz ruhig scheinen und nur durch die äusserste Praecision der Geste ihre innere Spannung beweisen. So die köstliche Sitzung, wo vier feudale Herren mit einem Bürgerklotz am grünen Tische tagen. Auf einem Schemel sitzt das Lamm, hält die Beine höflich beieinander, glotzt gradaus und fühlt sich sehr unbehaglich. Und trotzdem der Tisch rund ist, sieht es aus, als ob der Mann an einem Eckchen sässe, ganz für sich. Aber die Feudalherren räkeln sich in tiefen Sesseln. Der eine lächelt ironisch und plustert sich auf vor lauter Erhabenheit und schnipst mit der Fussspitze und mit den Fingern. Der zweite, der fängt Fliegen, als ob es sonst nichts zu tun gäbe. Die andern schlafen. Famos ist dieser Horizont von Nasen, Fingern und Perücken, und dieser mimische Dialog zwischen Krämer und Marquis.

Die Porträts der Regierungsleute, die Daumier zu Anfang der dreissiger Jahre gemacht hatte, waren nicht vergessen worden. Man verlangte auch jetzt Porträts. Und so zeichnete Daumier an die hundert von den Deputierten und den Mitgliedern der Nationalversammlung. Diese Reihe der ‚Représentants représentés' hat nicht die kritische Kraft und Menschenverachtung, das Herauskneten der Typen, das Schädelspalten der Charaktere, wie jene frühere Serie. Die Ähnlichkeit, die Naturtreue scheint gross zu sein. Jeder tritt da so höflich oder so wichtig auf, wie er selbst zu erscheinen wünschte. Herr Dupin, schon von früher her durch die Sculptur und das Brustbild bekannt, ist wieder Kammerpraesident. Und da steht er, den Hut in der Hand, mit einer betrübten Miene, die um stillschweigende Barmherzigkeit bittet. Da ist Herr Thiers, das kleine Männchen, mit der Brille und dem sauersüssen Grinsen, Lagrange mit der fliegenden Mähne, Jules Favre mit dem concaven Gesicht, aus dem Stirn und Kinn so ungebührlich herausladen. Victor Hugo steht würdig und wacklig auf seinen gedruckten



47. Keilerei auf der Strasse

Werken, und General Lahitte mit dem grausslichen Schnauzbart beugt sich schneidig vor von der Rednertribüne. Der Bart ist überhaupt Mode geworden, der Demokratenbart. Die Kleidung ist langweilig und ohne Bedeutung. Dass in dieser Serie durchweg grosse Köpfe auf kleine Leiberchen und lächerliche Beinchen gesetzt sind, ist einer von den faden Scherzen, die das Publikum von dem Journal verlangte.

Eine andere Serie, die ‚Physiognomie de l'Assemblée', gibt eine bunte Fülle von Scenen aus dem parlamentarischen Leben; Redeschlachten, Zwischenrufe, verzweifeltes Klingeln des Praesidenten, eine wüste Nachtsitzung oder die Rotte der Parteigenossen, oder den Herrn, der die Tribüne erklettert, nur um das Zuckerwasser zu trinken. All dieses ist vielleicht ulkig, aber doch flüchtig gemacht und ohne zeichnerischen Reiz.

Eine dritte Serie ‚Idylles parlémentaires' bringt die bekanntesten Parlamentarier als Engelchen oder Faune in allerlei lächerlichen Beschäftigungen. Sie sitzen im Mondschein auf dem Bergabhang und schwärmen. Sie begiessen ihre Blumenbeete. Sie beschleichen eine schöne Susanne. Sie rennen spornstreichs drei Mann hoch durch die Natur. Herr Thiers, umgeben von torkelnden Zechgenossen, steht auf einem Tisch als Amor, in schamloser Holdseligkeit. Es darf nicht verschwiegen werden, dass Daumier hier und in der Folge öfter unter dem Zwang der Journalistik zu den äusseren Mitteln einer grimassierenden Karikatur griff, und den Eseln die Disteln gab, die sie gern fressen wollten.

Weit lustiger, in diesen Jahren, ist die unübersehbare Reihe der ‚Actualités'. Diese Blätter sind meist politisch, bringen aber auch, namentlich später, die Pariser Tagesereignisse. Alle Kanonen der Karikatur werden aufgefahren: grobe Disproportionen, unorganische Verquickung von Mensch und Tier, Übertreibung einzelner Körperteile ins Winzige oder ins Ungeheuerliche, Umdeutung der Personen in Puppen, Knirpse, Tölpel, Botokuden. Die Handlung ist Affentheater. Dazu burleske Attribute, Aufschriften, die was erklären sollen. Na. —

Immerhin: das Spielzeug functioniert. Die Marionetten haben eigene Gehirne. Aus dem Gekribbel lösen sich Personen heraus, die in vielen Situationen immer wiederkehren und sich so einprägen, dass sie wirklich den Eindruck anderer Geschichtsquellen zunichte machen. Freilich sind es nicht Menschheitstypen, wie die Porträts der dreissiger Jahre, die den zugrundeliegenden Erdenwurm ver-



48. Der Spiesser im Staatsrat



49. Der Kammerpraesident Dupin

gessen lassen, sondern vielmehr geschickte Schemata einzelner Persönlichkeiten. Mit richtigem Instinct sind früher die Eigennamen der Dargestellten in sinnreiche Vereinfachungen oder lapidare Abkürzungen umgelautet worden. Nun aber stehen die richtigen Namen in den Unterschriften, ausser beim Ratapoil, der wieder ein überwältigender Typ ist.

Die grösste Rolle in den Blättern spielen die ‚Burgraves', die ‚Mümmelgreise'. So nannte man eine reactionäre politische Vereinigung, deren markanteste Mitglieder Thiers und der Graf Montalembert waren. Die Mümmelgreise fallen dem Siegeswagen der Republik in die Räder, sie flattern als Nachtfalter um das grosse Licht, dass in Frankreich aufgegangen und suchen es auzupusten. Sie verbrennen auf einem Scheiterhaufen die Wahlzettel, die ihnen nicht in den Kram passen, sie ziehen mit klirrenden Waffen gegen die freie Presse zu Feld. —

Die Weltgeschichte ist das Wechselspiel der wirtschaftlichen Lebensbedingungen, die die Rassen und Massen bewegen, und der seelischen Lebensbedingungen, die durch den Geist der Zeit ihre Willensäusserung formulieren. Dieser Geist ist durch Wort und Schicksal der grossen Idealisten und durch Beispiel und Führung der starken Charaktere gegeben.

Die Republik braucht mehr Charaktere als eine andere Staatsform. Aber Thiers und Montalembert und die anderen Einflussreichen waren nicht so gradlinig und freiherzig wie es die Zeit verlangte. Mag sein, dass der eine ein grosser Historiker und Diplomat war, der andere ein redlich frommer Herr. Aber Thiers war nun mal ein Opportunist, weit mehr als reale Politik es erfordern konnte, und der Opportunismus wird in der Geschichte verachtet. So erscheint Thiers bei Daumier — innerlich als Schurke, äusserlich als kleiner Schäker. Verbindlich lächelt er nach allen Seiten, aber heimtückisch schmiedet er seine Ränke. Und Montalembert, der die Zelotenzeitung ‚L'Univers' gründete und den Kapuzinern zu neuer Macht verhalf, erscheint als blöder Frömmler, mit dem lächerlichen Heiligenschein und dem Löschhorn, das seit vielen Jahrzehnten eine beliebte Anspielung auf die Congregationen war.

Harmloser, viel mehr als die Mümmelgreise eine Figur von Charakter, war der Doctor Mimi Véron. Das Urbild war ein vergnügter dicker Herr, reich geworden durch eine Drogue, Börsianer, Operndirector, Balletmäcen, schliesslich Herausgeber des ‚Consti-



50. Thiers als Amor

tutionnel' und als solcher ein Demokratenfresser und Sprachrohr aller Angstmeier und Geldbesitzer. Er war populär und gehörte beinahe zum Stadtbild von Paris. Daumier formt ein Wesen daraus, bequem und doch äusserst beweglich, rund und explosiv, wie eine Feuerwerksbombe, asthmatisch wie ein alter Schlemmer, und doch voll komischem Tatendrang wie ein fuchswilder Betriebsdirector. Er trägt eine Halsbinde, die ihm fast über den Mund hinaufklettert, und meist eine Zipfelmütze, die allein schon alle Seelenzustände zum Ausdruck bringt, vom Schläfrigen bis zur erschrecklichsten Verwegenheit. Da galoppiert er auf einem Schlachtross mit eingelegter Lanze gegen den schadenfrohen Kobold ‚Charivari'. Oder er hetzt Meuchelmörder gegen ihn oder sucht ihn im Apothekermörser zu zerstampfen. Einmal macht er einen Ausfall mit dem Degen wie der ärgste Eisenfresser, und dann schläft er wieder friedlich unter einem Baum im Garten. Und bis in den Traum hinein verfolgt ihn Charivari, der Kobold, mit seinen Neckereien. Dieser Kobold wird auch zum Symbol. Mit Pfeil und Bogen, oder dem Lithographenstift als Lanze, mit Schellengewand und langer Nase, und einem Ding auf dem Kopf — halb Narrenkappe, halb

Jacobinermütze — so fegt er heran wie ein Brausewind und lässt die Würdebären nicht zur Ruhe kommen.

Ein prächtiges Blatt zeigt Véron halb nackt an beladener Tafel sitzend, wie ein Bacchus von Rubens. Nur die Halsbinde hat er um, und ein Rosengewind als Schärpe. Neben ihm ein luftiges Ding, den Pokal in der Hand. Da erscheint diesem prassenden Belsazar ein furchtbares ‚Mene tekel' an der Wand: in Flammenschrift die Namen der Freiheitshelden. Und der Schreck packt den Doctor. Er fährt zurück und spratzt die Hände von sich und sitzt wie versteinert. Und die Kumpane ducken sich und halten Zeitungsblätter vor, gegen das blendende Licht. Alles im Bild ist auf dieses Licht bezogen, richtet sich, bewegt sich durch dieselbe Ursache. Fünf, sechs Personen wiederholen dasselbe Thema des Entsetzens, um es zu atemloser Panik zu steigern.

In diese grosse Gesellschaft der Mümmelgreise, des Doctors und all der Dunkelmänner mischt sich eine weibliche Figur, eine Allegorie der Freiheit, des Volkes, der französischen Republik.

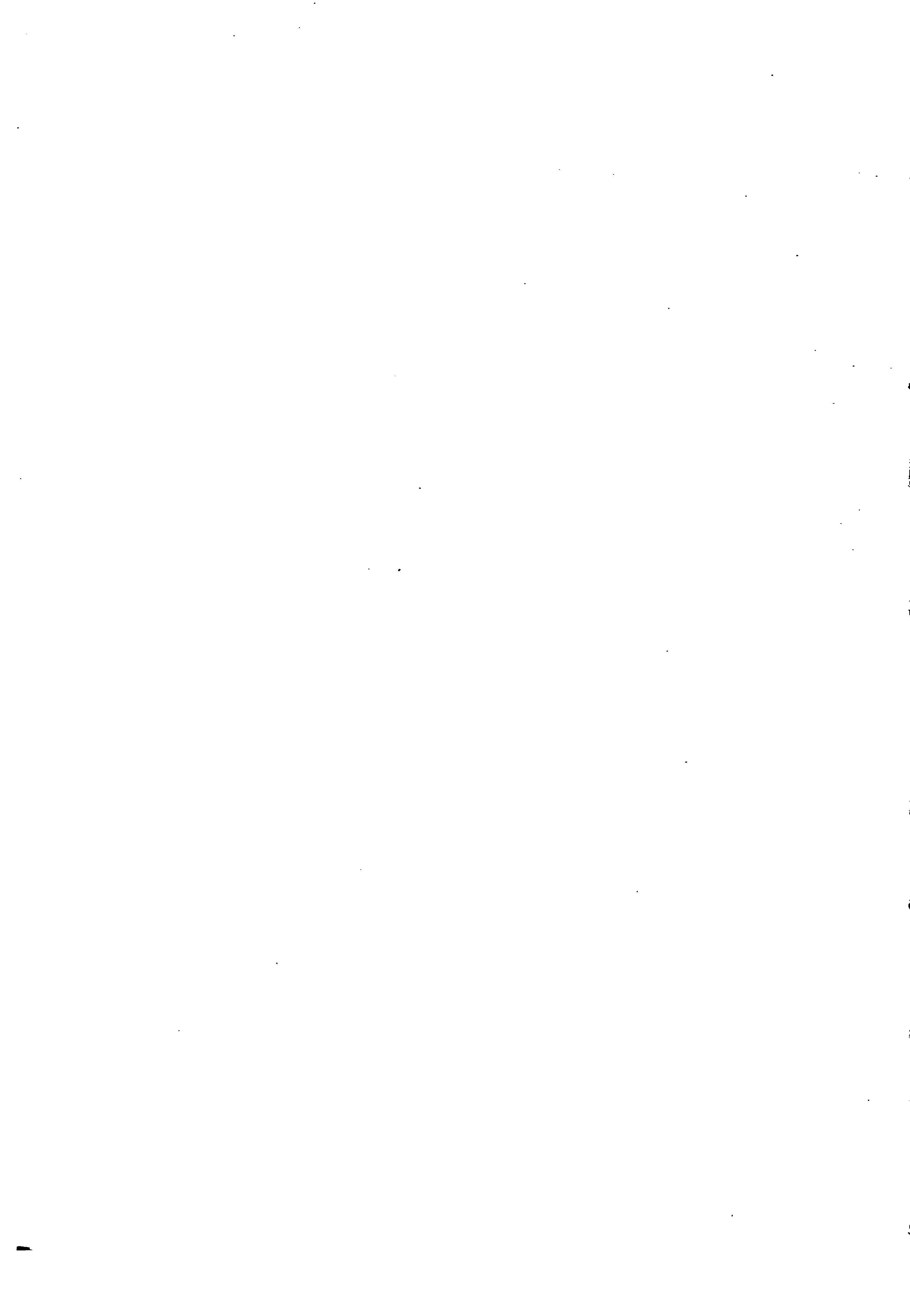
Der Typ war uralt. Ging zurück auf das nationale Bild der Jungfrau von Orléans. War in der ersten Revolution als Freiheitsgöttin auferstanden, vom Empire in eine römische Ruhmesgöttin gewandelt worden. Dann — während der Reaction — hatte das Volk das liebe Bild erneuert, bis eine Volksgöttin daraus wurde, ein französisches Mädchen, lieblich in gesunder Frische, trauernd um Frankreichs Geschick, voll Sehnsucht nach Freiheit und Sonne. Jahrzehntelang hatten die Künstler diese Figur immer wieder gebildet. Jetzt nahm Daumier sie auf, meist freilich in der conventionellen Form, und nur wenige Male hat er ein Wesen daraus gemacht, herrlich und natürlich in der Majestät des Gliederbaus und dem schmiegsamen Schwung der Bewegung.

Ratapoil. — Aber all diese Larven und Figuren werden weit überholt durch das ungeheure Sinnbild des Ratapoil, die fleischgewordene Idee des Bonapartismus.

Die Republik stand da, aber es war das Rampenlicht von Paris, in dem sie sich zeigte. Und es war nicht das unermessliche Licht der Sonne, die die Erde wärmt, die das Korn reift, und den Wein und die Früchte. Das ist die Grösse aber auch der Todesschatten aller Revolutionen, dass sie Schöpfungen des grossen Zornes sind. Und dass sie nichts in sich haben von der Gnade. Gnade — das ist die Liebe des Edelmutes. Nur die Hoheit eines Menschen mit dem Diademe kann das Land in einen Park von



51. Dr. Véron als Fechter





52. Dr. Véron als Belsazar

Sans-Souci verwandeln. Und das Land will seine Ernten und seinen Ruhm lieber als Gleichheiten, die auf Rechenfehlern beruhen, und lieber als die Brüderlichkeit, die mit dem Streit endet um das Recht der Erstgeburt.

Die Republik stand da, aber sie war gefährlich. Bourbon und Orléans wieder waren unmöglich. Da bot die napoleonische Idee die Rettung unter der Devise: Freiheit und Ordnung. Die Glorie des Empire war unvergessen, und während des Bürgerkönigtums wuchs der Glaube, dass nur ein kaiserlicher Degen Frankreich aus all der Not herausgeleiten könne. Schon um die Mitte der dreissiger Jahre war Louis Napoleon als Praetendent aufgetreten. Er kam aus der Schule der Carbonari. Aber seine Putschversuche misslangen. Das erste Mal wurde er nach Amerika geschoben, das zweite Mal in die Festung gesperrt, aus der er nach Jahren mit Todesgefahr entrann. Im Sturmjahr 48 kam er dann aus London nach Paris, mit der Entschlossenheit des Desperado und mit den Geldern seiner englischen Maîtresse. Nicht der Glaube an die eigene Grösse gab ihm den Mut, sondern das Vertrauen in die Grösse seines Namens. Napoleon — „es schlafen tausend Kanonen in diesem Namen".

Frankreich hat seit je dem zugejubelt, der Ereignisse schuf. Seine Revolutionen sind nicht zum geringsten Aufstände gegen die Langeweile. Paris hat die Circenses in die Politik übertragen, ein Streich, ein Abenteuer werden als Naturphaenomene gefeiert, und der kann Herr sein, der dafür sorgt, dass etwas los ist.

Der Prinz fand in Paris Freunde und Helfershelfer, und im Herbst 48 war er Praesident der Republik. Dann entfaltete er seine Propaganda im ganzen Lande. Nach drei Jahren gelang ihm der Staatsstreich. Er forderte die Stimme des Volkes. Und ein siebenmillionenfaches ‚Ja' ernannte ihn zum Praesidenten auf zehn Jahre. „L'Empire c'est la paix" — sprach der Prinz-Praesident, und das nächste Jahr, 1852, brachte dann die Proclamation zum Kaiser der Franzosen.

Daumier sah nicht den kommenden Glanz. Er sah nur das verruchte Treiben, und Frankreich als Einsatz in dem Hazardspiel verkrachter Existenzen.

Ratapoil — das war ein Typus, mehr noch eine Idee, wie John Bull, wie der deutsche Michel. Die Idee der Militärverschwörung, des napoleonischen Abenteuers. Ratapoil — dieser Teufelsbraten, Walzenbruder und Bramarbas — da steht er, hager, energisch, mit

stechendem Blick und wilder Hakennase, Schnurrbart und Spitzbart scharf wie eine Hellebarde. Der Frack schlottert, die Hosen sind zerfranst, der verbolzte Cylinderhut sitzt schief, und von dem Knüppel ist dieser Strolch und Charlatan unzertrennlich. Da steht er, ein Verwandter von Wiertz'ens grässlichem ‚Don qui blague', ein Schnorrer und Meuchelmörder, der personifizierte Putschversuch. So hat Daumier ihn aus Gips geformt, hat aus den Zügen des Prinzen Louis Napoleon die Idee des Bonapartismus herausgeknetet. Und dieser Statuette hat er dann die Figuren des Charivari nachgebildet.

Mit schäbiger Eleganz tritt Ratapoil an die Republik heran, bietet ihr galant den Arm, aber hinterm Rücken hält er seinen Totschläger bereit. Oder er schleppt Knüppel auf den Markt, um das Volk zu bewaffnen. Schleicht wie ein Einbrecher um den Palast der Nationalversammlung herum. Jammert mit einem Spiessgesellen über die schlechte Zeit. Spielt Hazard mit den Mümmelgreisen, berät sich mit seinen Anhängern, den ‚Dezembermännern'. Er macht einen Abstecher über Land um die bäurischen Wähler zu betölpeln, oder er sitzt auf der schiefen Ebene und gerät ins Rutschen, weil die Figur der Freiheit auf dem Gipfel erschienen ist.

Die fünfziger Jahre. — Napoleon war Kaiser, aber er hatte nicht die milde und gerechte Hand, war zusehr mit Schleppern und Schiebern verbunden gewesen. Durch ein Feuerwerk europäischer Erfolge suchte er seine Franzosen mitfortzureissen. Das Land selbst musste er den Helfershelfern überlassen. Und die Polizei musste, wie immer, die Kluft zwischen Kaiser und Kritik mit Tagesbefehlen überkleistern. Die politische Karikatur wurde verboten, sofern sie sich auf die inneren Zustände bezog. Nur die Satire, die das Ausland anrempelte, wurde ungeschoren gelassen. Und so wurde Daumier nun auf die auswärtige Politik verwiesen und abermals auf die Moden und Manieren des Tages. Es war eine traurige Zeit.

Für das Beste, was ihm in den folgenden Jahren durch den Sinn fuhr, fand er in der Öffentlichkeit der Tagesblätter weder Fahrwasser noch Ankerplatz. So musste er die Ideen mit dem grössten Tiefgang für sich behalten und allerlei witzig bewimpelte Nussschalen für das Publikum hinausschwimmen lassen.

Es gibt eine Illustration, die aus der Phantasiefülle des Künstlers entspringt, und eine andere Art, die der Phantasiearmut eines Lesers zu Hilfe kommen möchte. Zu dieser verdammten Wohltätigkeit



53. **Ratapoil** (Statuette)



54. Ratapoil bietet der Republik seinen Arm an

musste Daumier sich nun entschliessen. Das Publikum erkennt den Narren an der Kappe, darum verlangt es, das Schellengeklapper zu hören. Und das Publikum war jetzt allmächtig. So machte denn Daumier Wippchen über die ‚faits divers' des Tages, putzige Schnurrpfeifereien. Die Erfindung geht oft zurück auf die Serien der vierziger Jahre, die nun in Paraphrasen sich wiederholen.

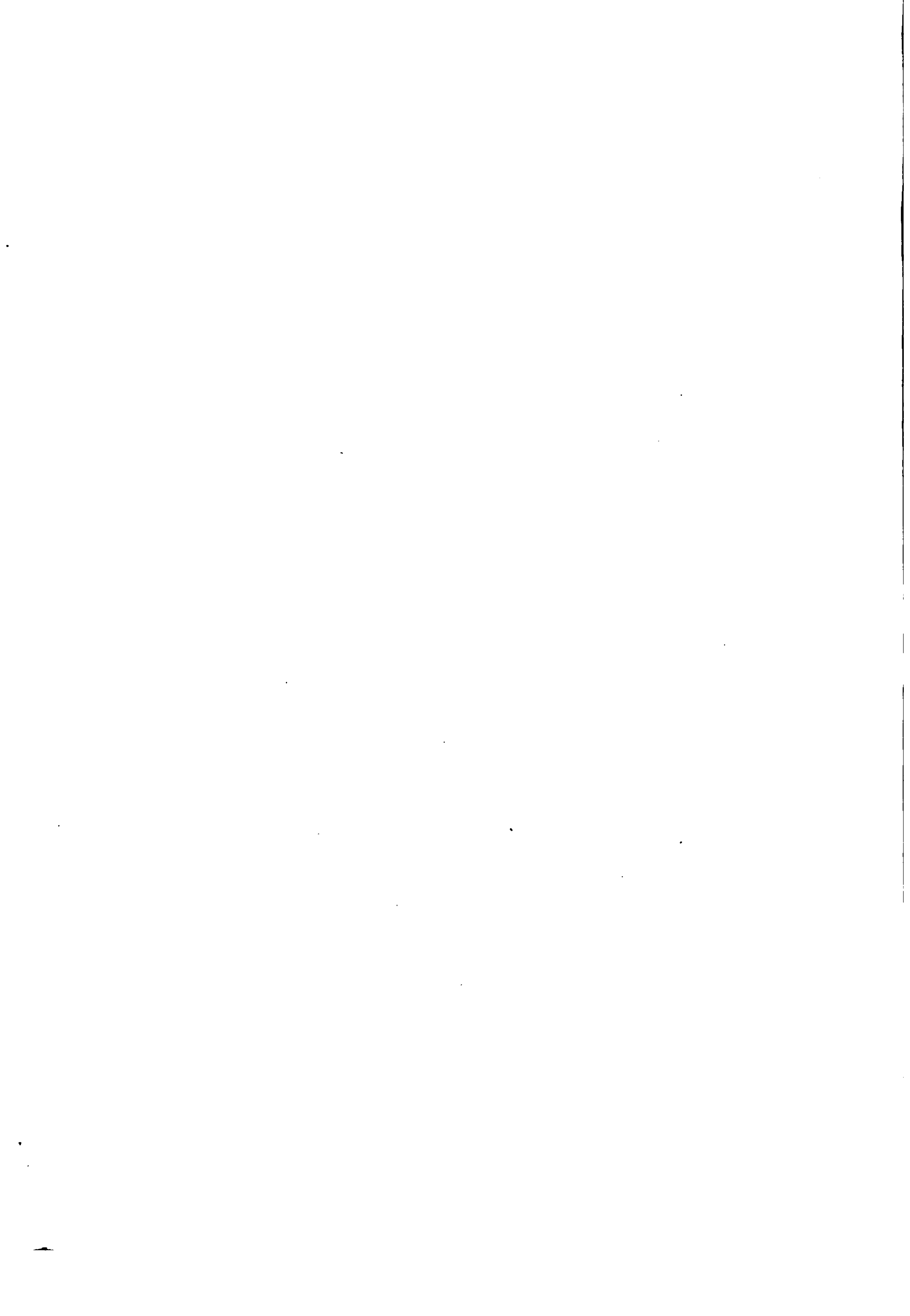
Die Technik wird flüchtig, beinahe geizig. Die Form wird nicht mehr aus Flächen gebaut, die im Licht stehen. Die Striche liegen locker nebeneinander, sind nicht Repraesentanten, geschweige denn Symbole der Fläche. Oft sind die Blätter schiefrig grau zugedeckt, zeigen fasrige Striche auf gepudertem Grund. Und der Inhalt Ulk und Grimasse.

Der Krimkrieg gab Veranlassung, die Prügelpolitik der Kosacken, die Meerespfortenpolitik des Zaren zu illustrieren. Aber die Kenntnis dieser Wesen und Dinge hatte Daumier doch nur vom Hörensagen. Die Kosacken galoppieren vorbei mit Haifischmäulern, Talglichte fressend, die Knute schwingend. Und Zar Nikolai erscheint als grosser grober Kürassier, als Nordpolbeherrscher, mit Stiernacken, Adlerhelm und Kanonenstiefeln.

Die Bürgerbilder der fünfziger Jahre sind ein Panoptikum von Missgeburten mit allem Apparat der Posse. Wieder gibt es Badescenen, wahre Actstudien der Scheusslichkeit. Ein Spritzen und Schnaufen, ein Pantschen und Durcheinanderplumpsen. All die Figuren sind da, die der Herrgott im Zorn erschaffen hat, alles Dickfellige, Borstige, Tranige, das Nilpferd und der Jammerknochen. Dann wieder flattert die Crinoline im Winde, wie ein Segel um die Masten einer alten Fregatte. Grinsende Hippophagen schlachten eine Schindmähre. Gartenbauer schleichen nachts katzenleise mit Laternen in den Garten um die Wunder der Natur zu bestaunen. Der Engländer kommt als schäbiger schwarz- und weisskarierter Friedensapostel, der dem Alcohol und allen lieblichen Dingen abhold ist. Die Pariser recken sich die Hälse aus nach einem drohenden Kometen, wälzen sich vor Schreck in ihren Betten. Im Louvre hocken die grässlichen Copisten herum. Im Kunstsalon drängt das Publikum, reisst die Augen auf, schüttelt den Kopf, begeistert sich mit den Ellenbogen. 1855 kommt die Weltausstellung mit ihrem Raubsystem und dem Massenaufgebot von Gaffern und Provinzlern. Und dann die Pfuscher in allen Berufen und Liebhabereien, Daumier nimmt sie schockweise heran: Weinpantscher und Sonntagsjäger, Klavierpauker, Börsenjobber, exotische Potentaten.



55. Vater und Sohn in der Bar





56. In der Sommerfrische



57. Jäger mit Hund

In diesen fünfziger Jahren hat Daumier einen Bürgertypus bevorzugt, der erheblich abweicht von dem der vierziger Jahre, aber dieser neue Typ war nur zum Teil sein Eigentum. Monnier hatte als Schauspieler in einem beliebten Stück die Maske des Joseph Prudhomme geschaffen. Daumier übernahm diese Figur, brachte auch im Charivari ein Porträt ‚Monnier in der Rolle des Prudhomme'. Würdig, mit seinem Eulengesicht, verabscheut dieser Herr Besserwisser alles, was unsicher ist und der Gesundheit schaden könnte. Würdig, mit seiner Badehose steigt er aus dem Ocean. Er ist nicht mehr so harmlos wie vor zehn oder zwanzig Jahren. Er macht schon in Philosophie. Ist Börsenbürger mit Bauch und Brille. Und vom Snobismus trennt ihn nur noch sein Respect vor demselben.

Daumier als Franzose. — Daumier hat die specifische Geste des zweiten Kaiserreiches nicht gesucht und nicht gefunden.

Das Leben war wieder mal üppig und aristokratisch geworden. Wieder mal konnte die Dame ihre schönen Augen in

die Wagschale der Gerechtigkeit legen. Daumier hatte kein Verständnis für ‚les belles de la petite vertu'. Chopin spielte im Salon der Gräfin. Daumier war als Maler mehr für den Leierkasten.

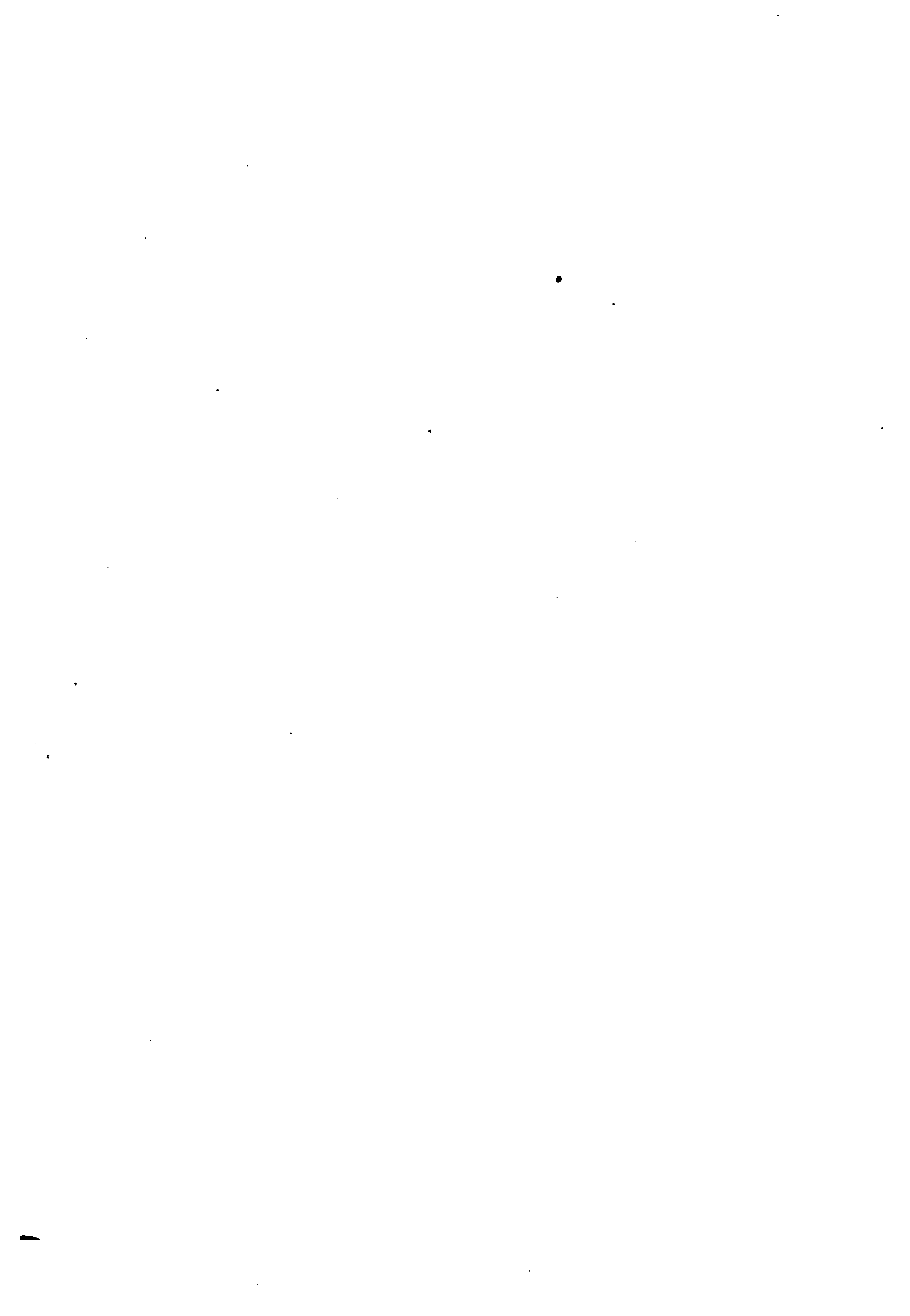
Man pflegt neben Daumier als seinen Ergänzer den eleganten Gavarni zu nennen. Kleiner Irrtum. Grad so, als ob die Tatze und die Sammetpfote sehr viel gemeinsames hätten. Gavarni hat die echt bürgerliche Pikanterie erfunden, eine immerhin bedauerliche Sache. Sein schwarz-weiss wirkt bunt und grell neben der Farbigkeit des Daumierschen grau. Nicht Gavarni mit seiner molluskenhaften Weichheit und dem sentimentalen Unterrocksinteresse, sondern Guys mit seiner superben Frechheit und der Sachlichkeit in Liebe und Leben, ist Daumiers Gegenpart. Guys ist der Mann des zweiten Kaiserreichs. Mit einer Geschwindigkeit, die mehr ist als Hexerei, bringt er den kaiserlichen Schmiss heraus, die Eleganz eines Schals, die Grazie sich wiegender Hüften, den Pomp der Pferde und Wagen. Chamfort meint, dass in Paris, wo ein Vergnügen das andere jagt, vier fünftel der Einwohner vor Kummer sterben. Daumier zeichnet diese vier fünftel, Guys den frechen Rest.

In Frankreich gibt es mehr Augen als Ohren. Die Geste entscheidet, nicht die innere Stimme. Und die Geste ist das Radicale, denn sie hat zur Voraussetzung die Sicherheit und Genugtuung des Entschlusses. Zum Entschluss braucht der Franzose soviel Sekunden wie der Deutsche Wochen braucht, was bei den Frauen am schnellsten zu merken.

Daumier und Guys haben die zwei bezeichnenden Lebensarten ihrer Zeit erfasst und darum sind sie die Illustratoren dieser Zeit. Sie stehen im neunzehnten Jahrhundert zueinander, so wie im achtzehnten Chardin und Fragonard. Es gibt nur zwei mögliche Arten französischen Lebens: die legitime und die illegitime. Frankreich hat den schönen Ruhm, ein Land ohne Halbheiten zu sein. Entweder — oder. Man ist fromm oder man ist frivol, aber nicht alles beides auf einmal, wie in England. Man ist sparsam oder leichtsinnig, aber nicht mal so mal so, wie in Deutschland. Man huldigt der Tugend oder man huldigt angenehmeren Dingen, aber man jammert im ersten Fall nicht über das verlorene Leben, und im zweiten Fall nicht über die verlorene Seligkeit. Chardin und Fragonard erschöpften zu ihrer Zeit vollständig diese beiden Seiten gallischer Lebensart.



58. Monnier in der Rolle des Prudhomme („Jamais ma fille ne deviendra la femme d'un écrivassier")



Fragonard kam von Watteau und von jenen Abbés, die die Liebe mit der Diplomatie, die Politik mit dem Theater, und das Schauspiel mit dem Leben so schön zu verwechseln verstanden. Er war der Maler des Liebeslagers, der halbausgezogenen Wollust, des klugen Zögerns, der gefälligen Sitte.

Guys aber sprang hinaus in die grosse Welt. Was für Fragonard das Bett, war für ihn die Promenade. Dort tummelt er Pferde und Toiletten, oder er lässt halbangezogene Damen in der Oper, auf Bällen, in Kneipen sich zur Schau tragen. Und in den Dingen der Liebe hat er die Selbstverständlichkeit der Sache und das abgekürzte Verfahren.

Chardin kam von Vermeer und den Malern der Innenräume. Er gab die Häuslichkeit, das Hausbürgerliche, das Familienleben. — Die Regelmässigkeit ist ein kostbares Erbgut, Arbeit und Unterhaltung schlängeln sich durcheinander, sind beide von gemessener Heiterkeit. Die Wirtschaft ist keine Last, der Beruf keine Bürde. Die Erziehung ist würdig, mehr Überlieferung des Familienschatzes an Weisheit und Sitte.

Daumier schritt vor zur Öffentlichkeit, zum Staatsbürgerlichen, zur Demokratie. — Der Mann hat seinen Beruf irgendwo draussen, zuhause ist er der Wohlweise oder der Geplagte. Das Erprobte wird täglich durch neue Erfindung in Frage gestellt. Die Ereignisse folgen sich schneller, das Actuelle tritt neben die Tradition. Fragonard hat das aristokratische Element des französischen Wesens am stärksten herausgeholt, Daumier das demokratische. In seiner Kunst äussert sich das derb-männliche Wesen der Gallier, das man über ihren Tänzerlaunen im anderen Europa zu übersehen geneigt ist.

Die sechziger Jahre. — Um das Jahr 1860 zog Daumier sich von den Zeitschriften zurück, überdrüssig der kleinen Aufgaben, verbittert über das Missverhältnis zwischen dem Bombenerfolg seiner Witze und der völligen Erfolglosigkeit seiner Malerei.

Dieser Daumier war ein merkwürdiger Kauz. Ein schlichter Schöpfer und gar kein Federfuchser. Ein Mann ohne Monologe. Mehr Volk als Mensch. Seine Erlebnisse stecken in seinem Werk, und nicht in Tagebüchern und Kalendern. Er wohnte im altfränkischen Paris, auf der Seine-Insel Saint Louis, wo so viele Künstler wohnten. Er guckte aus seinem Fensterchen auf die Seinequais und die fernen Giebel. Er liebte den Tabak und das Theater, und von seiner Frau weiss man nur, dass er sie hatte.

Im Sturmjahr 48 war er mit einer Malerei herausgekommen. Aber das Bild fand keinen Beifall. Und die reiche Schöpfung des Malers Daumier war dann drei Jahrzehnte lang nur im Kreise der Kameraden bekannt. Die Kräfte, die Daumier dem Frondienst entzog, entfaltete er in der Stille vor seiner Staffelei. Und es ist wahrscheinlich, dass die Mehrzahl seiner Gemälde in den etwa fünfzehn Jahren entstanden ist, in denen seine Karikaturen zurückbleiben hinter den Leistungen einer früheren und einer späteren Zeit.

In aller Stille schuf Daumier sich eine Welt voll Schmelz und Schimmer. Eine Welt der grossen und unberührten Dinge. Dinge mit heimlichen Aureolen. Und dazu ein Wachsen, Sich-wölben, Sich-dehnen der Form, ein Mitatmen der Atmosphäre, ein Strömen, Sich-stauen, und Weitergleiten des Lichts. Die Formung des Menschen überwiegt. Und oft findet sich in den Figuren der Bilder das Gold, das der Charivari in Silber zu wechseln bestimmte. Das Gericht, das Theater, Ateliers und Auctionen, ein Schritt, ein Blick, ein Weiterstürmen. Über allem aber das Bild des Don Quixote, als des Inbegriffs aller grossen Seele und aller traurigen Gestalt.

Vier Jahre lang blieb Daumier verborgen wie ein alter Fuchs. Dann musste er doch wieder heraus, machte artig und gelassen die alte Arbeit für das Journal. Der Grimm der fünfziger Jahre ist überwunden. Der Reichtum zeichnerischer Erkenntnis breitet sich über den Stein. In den Jahren 1864 bis 1866 zeigen die Lithographien vielfach die Art der Federzeichnung ähnlich den Handzeichnungen auf Papier und den Aquarellen. Die Fläche löst sich in Linien auf, in parallele Zitterlinien, die sich hier dehnen, dort verkürzen, oder in flatternde concentrische Curven, die sich um einen Lichtfleck herumschlängeln oder an einen Schatten heranbewegen. Der Strich ringelt sich um die Formen der Natur, um Wölbungen oder Buchten, gleitet an Falten oder Rinnen entlang. Seine Orientierung ist: nah oder tief, hell oder dunkel, und so organisiert er die Vertiefung des Raumes. Posse und Grimasse sind ganz verschwunden. Das Idyll, das Genre füllen den Rahmen. Ein Maler skizziert einen Bauern, der im Heu liegt. Alte Weiber ereifern sich über die Venus. Kritiker tasten die Bilder mit Vergrösserungsgläsern ab. Familienväter machen einen Sonntagsausflug in den Salon. Dichter breiten ihre Manuscripte aus, und Politiker plaudern bedächtig. Ein Absynth-

trinker wird ohne mystische Gruselei gegeben, ohne Dämonik, einfach als ein Mensch, der sich mit Gier auf das erste Glas stürzt und nach dem sechsten stumm und selig dasitzt.

Daumier wusste wohl, dass Macaire und Prudhomme nur ein schauspielerisch-gegenständliches Interesse haben. Wie der Künstler dem Dichter die Mittel nicht entlehnen darf, ebensowenig darf er dem Schauspieler Mienen- und Gebärdenspiel abgucken. Die Bildkunst muss ihre eigene Idee von Geste und Gesicht haben, und darf nicht mit langen Fingern hinter der Coulisse stehen.

Aber wenn die Übertragung der Schauspielerei in die Scenen des täglichen Lebens verfehlt war, so sind doch gerade das Theater und die Liebhaberbühne für Daumier in dieser Zeit die Tummelplätze der besten Laune und all seines Gefühls für echt bildmässige Gebärde. Da sind diese kleinen Komödianten, die die grosse Tragödie spielen wollen. Das Thema vom Blaustrumpf, von den Rechtsanwälten klingt an. Man verbohrt sich in das Rollenstudium, man kriegt das Lampenfieber, man tritt an die Rampe, der Souffleur ist ein Ochse, man schwört, man liebt, man mordet, das Publikum wirft Blumen auf die Scene, und man verneigt sich. Und das Theater, das grosse Theater, gleichviel, ob Comédie Française ob Vorstadtschmiere — Daumier nimmt es als den Platz, wo was los ist, wo was passiert. Tanz oder Totschlag, Kuss, Jux, Brimborium. Theater — da ist alles viel wirklicher als im Leben, viel lebendiger als in der Wirklichkeit. Alles geht schnell, häuft sich, drängt sich. Schuld und Sühne — das klappt. Tod und Teufel — das reimt sich. Und das Publikum hebt sich auf die Zehenspitzen, beugt sich über die Schulter des Vordermannes, türmt sich zu Pyramiden von Ohr und Auge.

Das ist der demokratische Begriff des Theaters, nicht von der Loge aus, sondern vom Parterre, von der Galerie. Das alte Logentheater war ein umgebauter Palast, wo sich hohe Herrschaften unterhielten und wo dann die Komödianten hereinkommen und ihre Künste vorführen durften. Jetzt war aus Logenhaus und Seiltänzerbude das bürgerliche Theater geworden, ein Unternehmen, das zahlende Besucher hereinlockt, auf teure und billige Plätze. Früher kamen die Schauspieler herein, jetzt kam das Publikum. Jetzt gab es überhaupt erst ein Publikum.

Da sind diese gewissen Herren, die immer auf der ersten Reihe sitzen, um der schönen Beine willen, die man sehen könnte. Oder die Leutchen, die am Ende nicht wissen, ob das Stück auch



59. Keilerei auf der Galerie

wirklich zu Ende. Oder die Heisssporne auf der Galerie, die ihre Begeisterung in eine Keilerei ausklingen lassen. Und dann liebt Daumier diesen trivialen Betrieb hinter den Coulissen, die Mysterien des Schnürbodens, die keine sind. Der Director tritt mit Paschamiene vor seine Balleteusen, der Regisseur verdonnert einen Mimen, weil er sein Stichwort verpasst hat. Der Held kloppt Karten im Zwischenact, und die schöne Königin schnaubt ihre Nase.

1866 verliess Daumier endgültig den Stoffkreis des bürgerlichen Lebens, um nur noch politische Actualitäten zu zeichnen. Das diplomatische Netz in Europa war straff gespannt. Der Krieg rasselte mit dem Säbel, und nur die Tarnkappe der Höflichkeit



60. Galeriepublikum

entzog ihn noch den erkennenden Blicken. Es scheint, dass Daumier sich in sein Los gefunden hat. Sein waffenfrohes Werda und Hallo entladet er wieder im Wachdienst des Journalisten. Und der neue Schwung bringt wieder eine neue Technik heraus, die Wertung des Lichts, das die Dinge aufrollt vor den Augen. Jetzt wirken kaum noch die schwarzen Striche, die eine weisse Papierfläche bedecken, sondern die weissen Flecken des freigebliebenen Papiers, die durch die dunklen Striche umgrenzt und gehoben werden. Der Blick greift also nicht mehr aus dem Weissen das Schwarze heraus, sondern er gleitet umgekehrt aus dem Dunkel ins Helle. Das Weiss fällt stärker in die Augen als

das Schwarz. Daumier umreisst mit dem Strich nicht mehr die Tastformen, sondern die Lichtflecken der Dinge. Aus wenigen grauen Tönen ergibt sich ein reiches Gewebe.

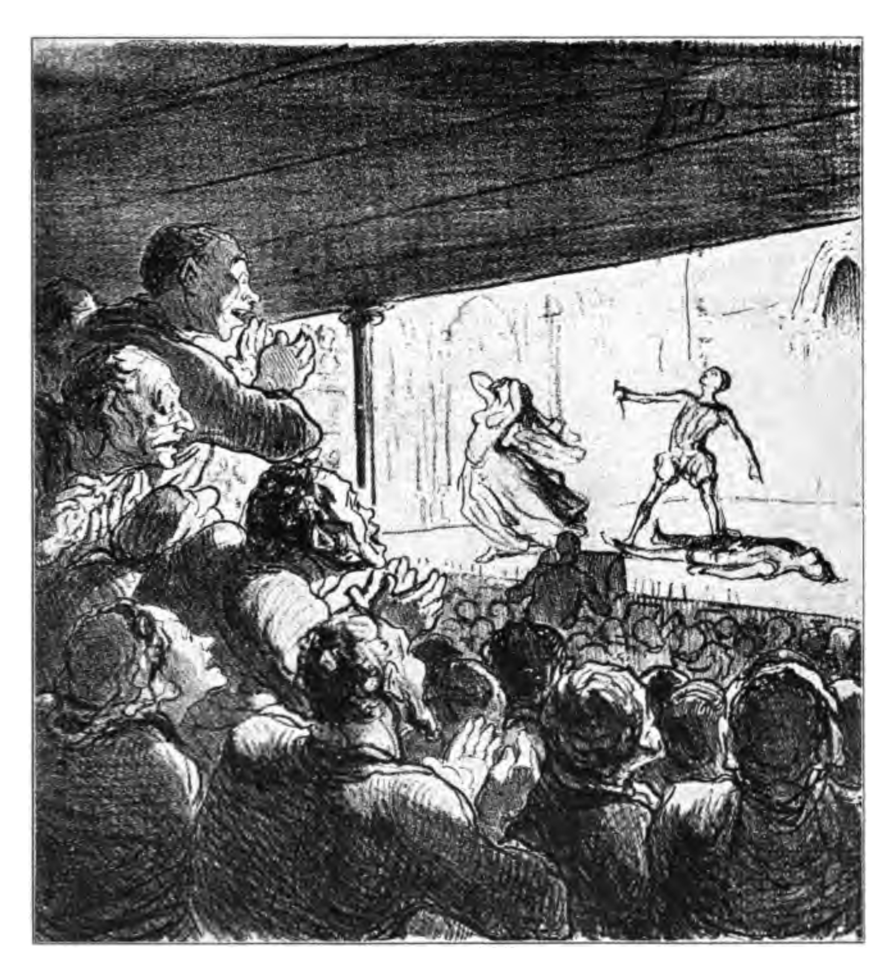
Ideen, Symbole haben das Porträt verdrängt. Weltanschauung entrollt sich, die wirklich Anschauung ist und nicht bloss Gedanke. Sisyphus wälzt das Budget den Berg hinauf. Chronos mit Sense und Stundenglas flüstert Weisheit und Warnung. Der starke Tod, ein nackter Heros mit geschlossenem Visir, zeigt drohend seine Muskeln. Mars reitet auf der Kanone. Oder er liegt, in strotzender Fülle der Körperkraft, auf den Goldbeuteln der Staaten. Galilei, mit langem Bart und fliegendem Talare, läuft über den Globus, der mit Bajonetten gespickt ist wie ein Stachelschwein. Europa, ein monumentales Weib und Wesen, in schwellendem Gewand, die Arme breitend, balanciert auf einer rauchenden rollenden Bombe.

Der Krieg. — Der Krieg von 70/71 brachte dann die ungeheure Entladung. Das war mehr als ein Zusammenstoss zweier Völker. War ein Ringen zwischen technischer und musischer Organisation des Lebens.

Es gibt eigentlich nur einen preussisch-französischen Krieg. Frankreich denkt über Preussen wie ein alter Marquis über einen geadelten Gewehrfabrikanten. Preussen ist ihm ein Spielverderber der sorglosen Eleganz, ein Störenfried, der die europäische Conversation auf einen groben Ton herunterstimmt. Die Franzosen waren dem Genie Bismarcks viel zu fremd, um seine Grösse zu begreifen. Was sie fühlten, war nur das Princip der Pickelhaube. Und gegen diesen kategorischen Imperativ empörte sich das elegante Conditionnel.

Die Zeit war gross und bitter. Daumier blieb in dem belagerten Paris, zeichnete das Menschheitliche der Ereignisse in Symbolen, die über dem Streit der Völker stehen. Die Blätter, von denen einige in dem ‚Album du Siège‘ gesammelt wurden, bilden eine Serie, wie Callots ‚misères de la guerre‘, wie Goyas ‚desastres de la guerra‘.

Da steht eine weibliche Figur auf freiem Feld, ihr Haar flattert, das Gewand ist nichts als ein Flattern um eine herrliche Gestalt. Da steht sie, hebt die Augen zum Himmel, breitet die Arme, deutet in leidenschaftlicher Anklage, hier — auf die Wahlurne, durch deren Stimme vor dreissig Jahren Louis Napoleon zur Herrschaft berufen wurde, dort — auf das Feld des Krieges,



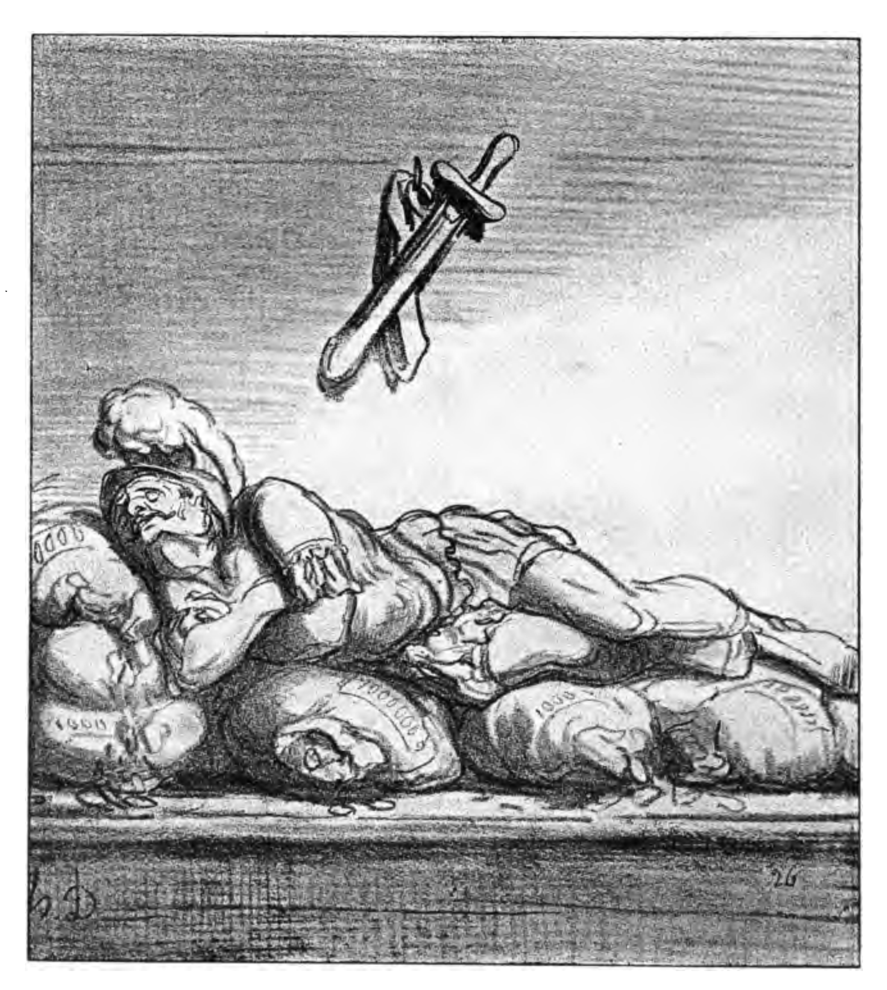
61. Das Drama („Il était votre amant, madame!“)



62. Der Tod mit geschlossenem Visir



63. Chronos mit der Sense



64. Der schlummernde Mars



65. Der Friedensengel



66. Europa balanciert auf einer Bombe

das bedeckt ist mit unzähligen Leichen. Aus der Mädchenfigur Frankreichs ist die Schicksalsgöttin geworden, hochaufgerichtet in antiker Grösse.

Dort reihen sich die Massengräber des zweiten Kaiserreichs aneinander, mit einem Gewirr von Kreuzen und Leichensteinen. Rauchende Trümmerhaufen liegen herum, die erinnern an das Wort Louis Napoleons vor dreissig Jahren: „L'Empire c'est la paix". Aus einer Mauerbresche droht eine Kanone in eine zerschossene Landschaft hinaus. Der Blitz zerbricht einen Baumstamm. Frankreich liegt gefesselt auf dem Felsen, wird von dem Raubvogel zerfleischt wie Prometheus.

Auf einem Leichenfelde steht eine schlanke weibliche Gestalt in wortloser Trauer, als Symbol des Neuen Jahres 1871. Ein schwarzes Gewand umhüllt ihren Kopf, fällt auf Schulter und Arme, schmiegt sich um das ganze Wesen. Nur die weisse Hand sieht man, die sie vors Gesicht hebt, ihren Schmerz zu verbergen. — Und zuletzt am Ende dieser Dinge, sitzt der Tod auf einem Mauerstein, einen Kranz auf dem Schädel, und bläst die Schalmei des Friedens. —

Ein Lebenswerk war erfüllt. Vierzig Jahre lang hatte Daumier das Leben der Zeit und des Tages illustriert. Nun zog er sich zurück, ging nach Valmondois, nicht fern von Paris, wohnte in einem Landhäuschen, umgeben von Freunden. Und als die Not ihn zwang, auch dieses schlichte Heim zu verlassen, da kaufte der treue Corot das Häuschen und überliess es dem Alten. Noch eine Genugtuung ward ihm: die Ausstellung seiner Bilder und Aquarelle bei Durand Ruel in Paris. Ein überwältigender Eindruck denen, die lieben und verstehen. Kein Erfolg ins Breite, dennoch ein Triumph des Geistes und der Kunst. —

Daumier wurde blind in der letzten Spanne des Lebens. 1879 starb er in Valmondois.

Die künstlerische Entwicklung. — Die graphische Kunst hat die stärkste Wandlung der technischen Mittel durchgemacht. Dem Holzschnitt folgten der Kupferstich, die Radierung, dann die Lithographie, bis all diese Verfahren schliesslich durch die photochemischen Reproductionen der Zeichnung zurückgedrängt wurden. Jede dieser Techniken hat ihre grossen Zeiten und ihre grossen Meister. Was Dürer im Holzschnitt und Kupferstich, Rembrandt und Goya in der Radierung, das war Daumier in der Lithographie.



67. Das anklagende Schicksal



68. Der Trümmerhaufen



69. Frankreich wird vom Adler zerfleischt

In den Tonbüsten und Porträts wandelt er das Gesicht des Menschen ins unwillkürlich Fratzenhafte, das die elementaren Merkmale des Wesens und der Seele heraushott. Aus dem alltäglichen Menschenleben gewinnt er die Masken, in denen Typen und Charaktere uns von ihrem Dasein überzeugen. Und nur in dem Frondienst der fünfziger Jahre lässt er auch Gegenstände oder Gedanken Grimassen schneiden.

Die analytische Illustration wiederholt mit den Mitteln graphischer Kunst das, was begrifflich erdacht ist und auch mit Worten erzählt werden könnte. Analytisch ist der ganze Apparat des Gargantua, der Börsenklatsch des Robert Macaire, die Chronik der fünfziger Jahre.

Die synthetische Illustration geht hinaus über jede Möglichkeit der Wiedergabe in Worten. Sie erhebt sich über das Gegenständliche zum Bildlichen. Das Bildliche aber ist die Erscheinung der Dinge nach Form, Schwung, Licht, Farbe. Synthetisch sind die guten Blätter der Caricature, die Folgen der Bürgerbilder, die politischen Sachen der zweiten Republik, Ratapoil und die Theaterscenen.

Endlich die symbolische Illustration ist in der Kunst das, was die metaphorische Rede in der Sprache. Ein Ding wird für ein anderes gesetzt, repraesentiert das andere, stellt es sinnbildlich dar. Das Symbol erhebt sich als eine Quinta Essentia aus dem Wirrwarr des Daseins. Das Bild entrückt die Dinge dem Bereich des Lebens, das Sinnbild gibt sie dem Leben in verklärter Form zurück. Solche Symbole sind die beinahe mythischen Figuren aus Daumier's letzter Zeit.

So zeigt Daumier in dem Gefühl für das Physiognomische, in den Beziehungen zwischen Ding und Bild wohl reichen Wechsel im Lauf der Jahre, aber nicht recht eine Entwicklung, die sich in notwendiger Folge aufwärts begleiten liesse. Wichtiger sind die Wandlungen seiner Formensprache. Aus dem Dutzend verschiedener Führungen seiner künstlerischen Handschrift springen drei oder vier als die lautersten und bestimmtesten hervor. In den Blättern der Caricature formt er die Körperfläche als die tastbare Grenze der Materie, als das sichtbare Anzeichen von Muskel und Masse. Und das Licht bewirkt, dass wir die Dinge sehen, die an sich schon da sind. Es zeigt uns die feine Stofflichkeit der Oberflächen, es richtet die Körper im Raum, stellt sie ins Helle, befestigt sie durch den Schatten. Die Dinge im Gesichtsfeld



70. Das trauernde Neue Jahr

sind an sich nur motorisch miteinander verbunden. Das Licht fällt darauf, und wandelt das Gesichtsfeld in einen Bildplan. Aber allmählich sinnt Daumier auf Abkürzungen. In den Bürgerbildern werden sie merklich, und sie vermehren sich. Der Contur hebt sich hervor. Der Contur hat etwas Fortreissendes, Fortfliegendes, ist wie ein Pfeil, wie ein Wink mit dem Zeigefinger. Und so bringt er Schwung in die Anlage des Bildes. Die selbständige dingbildende Kraft der Linie wird entdeckt. Wie ein Netz breiten sich die Linien über das Papier, mit Maschen von wechselnder Bedeutung. Bis schliesslich die continuierliche Fläche ganz aufgelöst wird und der Ton eines Flächenstückes nur Füllung ist zwischen Umrissen und Strichen. Die Ausbreitung der Schwärze auf dem Papier ist auf ein Minimum zurückgegangen. Und nun geht naturgemäss die Organisation des Bildes auf das weiss über. Das weiss ist Fleck oder Falte des Lichts. Und dieses Licht wird jetzt das Element der körperlichen Erscheinung. Es bildet eine neue Art von Fläche, die Lichtfläche, die — in höchster Abstraction — das Antlitz aller Dinge gestaltet.

Räumliche Form, Schwung, Licht: das sind die Etappen.

Dass dieser Daumier Karikaturen machte, war vielleicht mehr Fügung als notwendiger Beruf. Kunst ist eine Form der Menschengrösse. Auch wenn sie als Vorwurf das Verschrobene packt. „Il faut être de son temps" — das ist der einzige Spruch, den man von Daumier überliefert. Man muss den Willen seiner Zeit begreifen. Man soll die Stärke seiner Zeit zum Ausdruck bringen. Er hat es getan.

Chronologische Übersicht

1793 König Ludwig XVI von Bourbon und L. Philippe Égalité (v. Orléans) hingerichtet.
1802 Guys geboren.
1806 Fragonard gestorben.
1808 Daumier geboren in Marseille.
1815 Napoleon I in St. Helena.
1814—24 König Ludwig XVIII (Bruder von Ludwig XVI).
1824—30 König Karl X (Bruder von Ludwig XVI und Ludwig XVIII).
1828 Goya gestorben in Bordeaux.
1830 Julirevolution in Paris. Sturz der Bourbonen.
1830—48 König Louis Philippe von Orléans (Sohn des L. Philippe Égalité).
1830, November. Die Caricature wird gegründet.
1831 Heine und Chopin kommen nach Paris.
1832—33 Daumier im Gefängnis.
1832, December. Der Charivari wird gegründet.
1835, August. Die Caricature geht ein.
1835 Septembergesetze gegen die Presse.
1838—43 Caricature, Neue Folge.
1848 Februarrevolution in Paris. Frankreich wird Republik, im December wird Louis Napoleon Praesident.
1851, 2. December. Staatsstreich. Louis Napoleon durch Volksabstimmung Praesident auf zehn Jahre.
1852, 2. December. Napoleon III Kaiser der Franzosen.
1855 Weltausstellung in Paris.
1870—71 Deutsch-französischer Krieg.
1878 Exposition Daumier bei Durand Ruel.
1879 Daumier stirbt in Valmondois.

Wichtigste Literatur

Arsène Alexandre, Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre. Paris, 1888. Historisch-kritisches Hauptwerk über Daumier als Lithographen. Mit Abbildungen.

Champfleury, Histoire de la Caricature moderne. Paris, zweite Aufl., 1872. Ernste Untersuchung der Kunst Daumiers und ihrer zeitgeschichtlichen Voraussetzungen.

Eduard Fuchs hat mehrfach auf Daumier hingewiesen und Reproductionen der „Histoire ancienne" unter dem Titel „Die ollen Griechen" herausgegeben. Berlin, 1902.

Gustave Geffroy, Daumier Sculpteur. In der Zeitschrift „L'Art et les Artistes". Jahrgang I, Nr. 3, Juni 1905. Dort sind 17 Porträtbüsten abgebildet.

Hazard und Delteil, Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Honoré Daumier. Orrouy, 1904, (Preis frcs. 50.—). Etwa 4000 Nummern umfassendes wissenschaftliches Katalogwerk mit den Beschreibungen der Blätter und aller ihrer Zustände. Mit zahlreichen kleinen Abbildungen.

Erich Klossowski, Honoré Daumier. München, 1908. Erschöpfendes Hauptwerk über den Maler Daumier. Mit 137 Abbildungen.

Studioheft, Daumier and Gavarni. London, 1904. Mit vielen guten Abbildungen, deren Auswahl zu beanstanden ist.

Reihenfolge

Verzeichnis der Abbildungen

Die Unterschriften sind meist frei gewählt, und zwar stets in der Absicht prägnanterer Bildbezeichnung. Die französische Unterschrift ist, wo sie interessieren könnte, ganz oder teilweise in Klammern hinzugefügt. Car. bedeutet Caricature, Chari. bedeutet Charivari, Ass. mens. bedeutet Association mensuelle; die Zahlen dahinter geben das Jahr des Erscheinens an. Wo es nötig schien, sind die Masse der Originale in Millimetern angegeben. Durch die Katalognummern werden die Lithographien im Katalog von Hazard und Delteil nachgewiesen.

10*

Daumiers lithographiertes Werk wird als Ganzes besonders zusammengehalten durch die Gleichförmigkeit des Formats der Blätter. So stehen auch die Abbildungen untereinander annähernd im Grössenverhältnis der Originale, mit Ausnahme der Blätter Nr. 23 (Der drohende Buchdrucker) und Nr. 24 (Der Mord in der rue Transnonain), deren Originale annähernd so gross sind wie die der Blätter Nr. 15 (Der gesetzgebende Bauch) und Nr. 20 (Louis-Philippe als Leichenbitter), und mit Ausnahme von Nr. 50 und Nr. 57, die stärker verkleinert sind.

Bei den Porträtbüsten Lam, Dup, Sou, Père Scie sind nur die Porträts abgebildet und die darunter befindlichen Wappenschilde fortgelassen worden.

Die Originale, nach denen die Abbildungen hergestellt wurden, befinden sich in der Graphischen Sammlung, München, in der Bibliothèque Nationale, Paris, und in den Sammlungen der Herren Karl Voll, München, Loys Delteil, Paris, und des Verfassers.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig.

